6E ÉDITION


SECTION ARTISTIQUE
LES LIVRES D'OR DE LA SCIENCE
PAUL GINISTY
LA VIE D'UN THÉATRE
PETITE ENCYCLOPÉDIE POPULAIRE ILLUSTRÉE DES SCIENCES, DES LETTRES & DES ARTS.
PARIS
LIBRAIRIE C REINWALD
SCHLEICHER FRÈRES, ÉDITEURS
15, RUE DES SAINTS PÈRES, 15
N° 7
1fr 50 net
R.I

La Vie d'un Théâtre



Colonne Morris

LES LIVRES D'OR DE LA SCIENCE

La Vie d'un Théâtre

PAR

PAUL GINISTY

Avec 40 Figures dans le texte

et quatre Planches en couleurs hors texte

DESSINS D'APRÈS NATURE DE A. COLLOMBAR



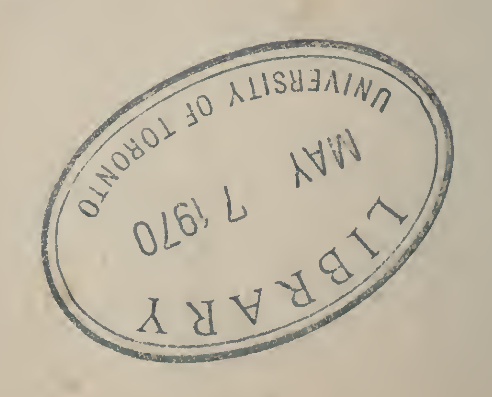
PARIS

LIBRAIRIE C. REINWALD

SCHLEICHER FRÈRES, ÉDITEURS

15, RUE DES SAINTS-PÈRES, 15

1898


UNIVERSITY OF TORONTO
MAY 7 1970
LIBRARY

A Monsieur HENRY ROUJON

DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS.

P. G.

LA VIE D'UN THÉATRE

I

Chez l'auteur. — Les copistes. — Les agences. — Le bulletin de réception. — Les engagements d'artistes. — La lecture. — La distribution. — Au poids ! — Amours-propres débridés. — La collation. — Le régisseur général.

Un point, c'est tout. L'auteur, encore tout enfiévré d'enthousiasme, vient d'écrire le dernier mot de son œuvre, celui qui en résume la portée, ou celui qui apporte un dernier effet de surprise ; de toute façon, celui où il a mis le plus d'émotion ou d'ingéniosité. L'indication « Rideau », soulignée après la dernière ligne, et c'en est fait. Il ne reste plus qu'à arriver à la représentation de la pièce. Si l'auteur est illustre, on l'a d'avance sollicité ; s'il a à le devenir, la chose est moins aisée. Dans les deux cas, la meilleure phase est incontestablement celle de la production, de la composition accomplie dans la joie, dans l'espoir, dans cette heureuse anxiété du mieux qui entretient l'écrivain dramatique dans son exaltation.

Ayant conscience d'avoir mis dans ses trois, quatre ou cinq actes tout ce qu'il a de rêves, de pensée ou d'esprit, formant des projets de gloire

ou de fortune, il s'occupe tout d'abord de faire copier son manuscrit en le confiant à l'une des agences spéciales qui se chargent de ce travail avec « célérité et discrétion ». Deux mots qui sont pris là dans leur sens exact.

Il n'a que l'embarras du choix entre les agences de copies dramatiques. Il en est de toute sorte, surtout depuis la diffusion de la machine à écrire. Mais rien ne vaut le manuscrit en belle ronde, les caractères imprimés à la machine étant secs, maigres, souvent irréguliers, invitant moins à la lecture que ceux qui sont calligraphiés. En fait, on compte trois ou quatre maisons sérieuses. Et ici,un peu de statistique : chacune de ces maisons, pour ne parler que de celles-là,copie en moyenne deux mille actes par an. Vous voyez le total formidable de la production dramatique annuelle. C'est le cas ou jamais de dire qu'il y a beaucoup d'appelés et peu d'élus.

Ces maisons emploient une dizaine de copistes, qui sont généralement des comptables sans place, finissant, faute de mieux, par demeurer où ils sont, vieillissant dans leur besogne maigrement rétribuée, car un copiste laborieux n'abat pas plus d'un acte par jour. L'acte étant payé cinq francs à l'agence, il est à présumer qu'il ne lui rapporte guère plus de trois francs. Ce n'est pas une situation sociale des plus enviables ; encore faut-il, pourtant, une certaine éducation professionnelle, voire une sorte de culture, pour savoir tenir compte des indications, pour distinguer les vers de la prose (et, aujourd'hui, vous savez, ce n'est pas toujours commode, même pour des

lettrés!), pour ne pas attribuer au dialogue ce qui appartient aux jeux de scène...

Naguère, quand j'étais critique dramatique, un jour où il y avait disette de pièces, je publiai, en guise de feuilleton, un conte où un pauvre brave homme de copiste, passant la nuit à transcrire, à la lueur de la lampe, en lettres moulées, une pièce qui se passait dans le luxe, se prenait, malgré lui, à comparer son sort misérable avec celui des heureux personnages de l'action, et se sentait le cœur serré à de certains passages. Mon Dieu, c'était un sujet de nouvelle comme un autre. Mais la réalité m'oblige à confesser qu'il n'y a rien de moins commun que ces réflexions de copistes. Ils ne se soucient guère de ce qu'ils écrivent, ils ajoutent machinalement les lignes aux lignes, et, d'ailleurs, comme ils n'ont qu'une partie du manuscrit, ils ne cherchent pas à comprendre le sens général de l'œuvre. Ils sont totalement indifférents aux beautés d'une pièce et ne se piquent pas d'être connaisseurs. Ce sont des philosophes, dont la philosophie est faite de résignation.

Moins étrangers aux modes, aux courants dramatiques, sont leurs patrons. La directrice d'une de ces agences exprimait un jour devant moi ses doléances. Le bon temps, c'était celui où triomphait la formule des pièces en cinq actes. Maintenant, on condense plus volontiers les pièces en trois actes, et les actes sont plus longs : moins de profit et plus de peine. Tant il est vrai qu'on ne juge jamais les choses qu'à son point de vue personnel!

La copie achevée, commencent les visites aux

directeurs, si l'auteur, débutant timide, ne se borne pas à déposer son manuscrit chez le concierge du théâtre. Heureux celui qui sait où frapper, qui est attendu, que le souvenir d'un succès antérieur fait recevoir en hôte fêté! Mais ce serait là un chapitre de la vie littéraire qui n'est pas dans le cadre de cette étude modestement documentaire. Franchissons donc cavalièrement cette étape — décisive, pourtant — et supposons, comme si c'était chose aisée! la pièce admise.

Le directeur doit à l'auteur un « bulletin de réception », adressé à la Société des auteurs dramatiques. Matériellement, ce n'est qu'une ligne à remplir sur un imprimé préparé; et voici constitué un contrat dont je dirai plus tard les clauses et les effets. Il arrive, après quelque temps, quand le travail a commencé, que les parties contractantes ne soient pas toujours d'accord; mais, au moment de la réception, au moins, la bonne entente règne entre elles, et l'on voit l'avenir en rose.

Après une attente plus ou moins longue — et les écrivains dramatiques la trouvent toujours longue — quand le moment s'approche de la mise en répétition, le premier soin de l'auteur et du directeur est de s'occuper de la distribution des rôles. C'est une chose infiniment délicate : le succès ne dépend-il pas, pour une large part, d'une bonne distribution ? Il s'agit d'approprier exactement les qualités, voire les défauts d'un acteur au personnage qu'il sera chargé de représenter. Il faut laisser de côté toute question de sentiment, se faire un cœur d'airain, pour ne point céder aux

sollicitations des comédiens, aux recommandations qui arrivent en leur faveur; il faut ne pas redouter les doléances, les récriminations qui suivront la décision prise : elles ne manqueront pas. Dieu sait ce que sont les compétitions autour d'un beau rôle, autant que les luttes pour se défendre contre une « panne », c'est-à-dire un rôle secondaire.

Les engagements que signe l'artiste sont bien formels. Le premier article de ces engagements est généralement ainsi conçu :

« M..., directeur, engage M... pour remplir dans la troupe du théâtre de... en tout temps, en tout lieu, en province, même à l'étranger, à toute heure et dans plusieurs théâtres le même jour, si le cas le requérait, en chef, double, partage et remplacement au besoin, tous les rôles, quelle que soit leur importance, qui lui seront désignés dans tous les genres, sans exception aucune et sans que, dans aucun cas, il puisse résulter pour le directeur l'obligation de faire jouer M..., lorsque l'administration ne le jugera pas convenable... »

Ce sont les termes étroits; c'est la lettre de l'engagement ; mais, forcément, l'esprit en est plus large. L'auteur tient, d'ailleurs, à la bonne volonté de ses interprètes et il est d'un intérêt commun de ne pas toujours user des droits stricts. Au reste, les premières indications lui sont données par l' « emploi » des artistes, selon qu'ils sont « jeune premier rôle », « financier », « coquette », « soubrette », « père noble », etc. Il y avait jadis, une foule de subdivisions dans les désignations

d'emploi : elles ne subsistent plus guère qu'en province.

Les engagements contiennent, en général, quantité d'articles dont quelques-uns peuvent sembler assez assujetissants pour l'artiste. Il s'oblige « à se fournir de tous les effets d'habillement pour les pièces dont l'action se passe dans notre siècle, » — « à ne jouer ou paraître sur aucun autre théâtre », — « à ne jamais s'absenter de Paris, même pour quelques heures, sans une autorisation écrite, sous peine d'une amende d'un mois d'appointements », — « à faire savoir, ne jouant pas, l'endroit où on pourrait le trouver en cas de changement de spectacle », — « à se loger à une distance d'un quart d'heure au plus du théâtre », — « à souffrir que ses appointements soient suspendus pendant la durée d'une indisposition, si courte qu'elle puisse être », — « à payer le produit de la plus forte représentation si, par sa faute, il forçait la direction à changer en tout ou partie le spectacle affiché », etc., etc.

Mais il faut, dans une entreprise aussi considérable que celle qu'est un théâtre, une discipline sévère, et elle reçoit bien dans la pratique assez d'accrocs pour que le texte au moins soit formel, qui règle les rapports du directeur avec ses pensionnaires. Rien n'empêchera les « étoiles » d'avoir des fantaisies et des caprices !

Le plus souvent, les principaux artistes seuls sont prévenus du rôle qui leur est destiné. Les autres sont simplement convoqués le jour de la lecture, et ils attendent avec un peu d'inquiétude l'événement. Sera-ce pour eux l'occasion d'une

création, toujours impatiemment désirée? Devront-ils encore se résigner à un rôle de médiocre importance? Certains racontars, des indiscrétions de journaux, amplifiées dans les coulisses, leur ont bien donné quelques indications, mais dans ce petit monde du théâtre, qui ne vit que par l'imagination et par l'illusion, tout se transforme avec une singulière facilité, et il arrive que les renseignements que l'on s'est communiqués à l'envi soient assez peu exacts.

La « lecture » ! C'est une solennité dans la vie d'un théâtre, et qui cause toujours une émotion vive; c'est de l'avenir qui va se décider là! Dans les cahiers manuscrits qui se trouvent sur la table, disposée dans le foyer des artistes, tient la prospérité de la maison, à laquelle tout le monde est intéressé, et l'intérêt général se double, pour chacun, de l'intérêt personnel.

Aussi, un silence recueilli règne-t-il au moment où l'auteur commence, après avoir jeté un morceau de sucre dans le verre d'eau traditionnel et après avoir légèrement toussé. En outre du directeur, des régisseurs, des artistes, les chefs de service, le costumier, le chef machiniste, l'ingénieur-électricien, le chef tapissier assistent à la lecture; chacun d'eux doit prendre ses notes, en concevant une idée d'ensemble du travail qui va lui être demandé.

Les notes des journaux annoncent immanquablement que la lecture de sa pièce par M*** « a produit un effet considérable sur ses interprètes ». En fait, chaque artiste s'est ingénié à se demander

de quel personnage il serait chargé, et une petite vanité toute naturelle aidant, il s'est volontiers destiné, autour de son emploi, le rôle qui lui plaît le plus. Aussi, y a-t-il quelques déceptions lorsque le régisseur distribue les petits cahiers oblongs qui contiennent la copie des rôles, avec les répliques. Un geste familier aux comédiens est de les soupeser, en indiquant par là qu'ils sont trop petits pour eux. A quoi on a coutume de répondre « que ce n'est pas au poids qu'on mesure un rôle ».

Il est rare que quelques protestations, plus ou moins discrètes, ne se produisent pas. Le directeur, bronzé sur ce genre d'incidents, se retire dans son cabinet. L'auteur, surpris, s'il n'est pas encore habitué au succès, console du mieux qu'il peut les mécontents qui, d'ailleurs, par probité professionnelle, ne seront pas, bientôt, les moins zélés. Il trouve des formules ingénieuses; il emploie des arguments subtils pour prouver que si tel rôle n'est pas long, à la vérité, il a du moins son importance : c'est un type caractéristique qu'il offre,... il y a quelque chose à en faire... il est essentiel à la pièce... ou bien il est curieusement épisodique. A bout de raisons, il finit parfois par promettre de l'augmenter un peu. Il réussit parfois à triompher de ces petites susceptibilités. Le mot est célèbre d'un acteur aussi connu par son absence de talent que par sa fatuité. « — Es-tu content de ton rôle? lui demandait-on après une lecture. — Très content! — Il est donc considérable? — Non, mais *l'action se passe chez moi!* » Il lui suffisait, pour qu'il fût satisfait, que la pièce

se déroulât chez le personnage, au demeurant insignifiant, qu'il devait incarner.

Pour l'observateur, rien n'est amusant comme le spectacle de ces amours-propres débridés. Aussi, questionnez un des futurs interprètes sur la valeur de la pièce : elle dépend uniquement de l'importance qu'il y doit prendre. « — Un chef-d'œuvre... une situation admirable! » ou « Peuh!... Cela ne fera pas un sou! » Mais rien de plus humain, n'est-ce pas? Et, en toutes choses, n'est-ce pas, que nous en ayons ou non conscience, la part que nous prenons aux évènements qui en détermine pour nous la signification?

Mais, je le répète, quand les répétitions seront commencées, on arrivera à ne plus penser qu'à l'intérêt commun; et, en fait, il n'y a pas une profession où on ait journellement plus de solidarité, où on témoigne, plus de dévouement à la maison à laquelle on appartient, plus de conscience, que celle de comédien. Il n'est guère non plus d'existence plus laborieuse, surtout dans les théâtres à répertoire, dont l'affiche n'est pas tous les jours la même, où il y a des spectacles d'abonnement, où les artistes, par conséquent, peuvent se trouver étudier plusieurs rôles à la fois. Songez qu'on commence à répéter à onze heures et demie ou à midi, soit sur la scène, soit aux foyers, que ce travail peut durer toute la journée, que tel acteur a parfois à peine le temps de dîner, pour jouer toute la soirée — et recommencer le lendemain. Et si les appointements sont considérables pour les « vedettes », pour les comédiens connus, ils sont en général assez minimes pour les autres.

Après la lecture, vient, dès le lendemain, le plus souvent, la « collation ». Chacun des artistes, muni du cahier qui lui a été remis et d'un crayon, lit son rôle, pendant que l'auteur suit le texte sur son manuscrit. Les erreurs des copistes sont fréquentes, et on corrige les fautes au passage. La collation a une autre utilité : elle est la première étude du rôle, elle en fait comprendre les grandes lignes, l'ensemble. Elle commence aussi, selon une expression de métier, à « le mettre dans la bouche ». Certains auteurs, et ils ont raison, demandent plusieurs collations : ils profitent de l'occasion pour donner des indications générales, des éclaircissements sur les personnages, sur la façon de les composer. Ce travail leur est profitable à eux-mêmes : ils voient vivre leur pièce pour la première fois, et l'opportunité leur apparaît parfois ou de quelques « coupures » ou de quelques additions.

Il n'y a plus, maintenant, qu'à descendre en scène, et c'est ce qu'indiquera le bulletin de service quotidien, rédigé, d'après les instructions du directeur, par le régisseur général, affiché au foyer, et remis à chaque artiste intéressé.

Le régisseur général ! C'est la cheville ouvrière du théâtre, c'est le « chef d'état-major » du directeur, c'est son intermédiaire dans la plupart des circonstances. Ses fonctions sont multiples, puisqu'il a pour mission de veiller à tout ce qui concerne les services de la scène. C'est presque toujours un ancien comédien, et il doit avoir, en effet, une expérience à laquelle rien ne suppléerait. En vérité, un bon régisseur, au nombre de

qualités que demande son délicat emploi, n'est pas loin d'être un homme parfait. Il lui faut une exactitude minutieuse, une fermeté à toute épreuve, une intelligence sans cesse en éveil, une patience et une énergie qui ont besoin d'être également dosées, une vigilance jamais lassée. La vieille expression d'une main de fer sous un gant de velours est celle qui est la plus propre à caractériser l'attitude que l'on souhaite chez lui. Sa vie se passe complètement au théâtre. Le matin, de bonne heure, il est là, distribuant la tâche des employés, s'occupant des machinistes, qui ont toujours quelque besogne à faire sur la scène, soit qu'ils passent à la sciure un décor pour le nettoyer, soit qu'ils rangent dans les cases les châssis qu'ils ont été chercher au magasin, soit qu'ils équipent une toile de fond ; il fait sa ronde dans le théâtre ; puis, rentré dans son cabinet, il met ses livres d'ordre en règle. C'est l'histoire de la maison qu'il écrit au jour le jour, consignant le travail des répétitions, les observations sur chaque représentation, le chiffre de la recette, le temps qu'il faisait : toutes sortes d'indications qui constituent les annales du théâtre, et qu'il y aura profit à consulter à un moment donné. Il prépare les éléments du Bulletin de service, il répond aux lettres qui lui demandent quelque renseignement, il tient la comptabilité de ce qui est dû à la figuration. Il va déjeuner en hâte, et, à midi, il est là le premier, pour la répétition, pour laquelle il a fait préparer tout ce qui est nécessaire.

Il y assiste, veillant à ce que personne ne manque, aidant le metteur en scène, ou, parfois, rem-

plissant lui-même ces fonctions. C'est le moment où il se transforme en un personnage redoutable, inscrivant sur son calepin les noms des artistes qui ont commis quelque infraction aux règlements, pour obtenir contre eux les nécessaires rigueurs. Il est là sur la brèche, n'ayant pas le droit de s'accorder un moment de répit. Et la journée se passe en ce travail absorbant. Presque toujours, la répétition se prolonge plus tard qu'on ne pensait. Il n'a pas le droit, lui, de trahir l'impatience ou la lassitude que manifestent parfois, l'heure s'avançant, les comédiens. Cependant, avant de s'en aller dîner, il faut qu'il transmette les ordres du directeur aux chefs de service, qu'il s'assure si ceux qui ont été donnés précédemment ont été exécutés : n'est-il pas responsable de tout? Il descend chez les électriciens, monte aux ateliers des costumiers, s'enquiert de tout ce qui se fait et de tout ce qui se prépare. A peine est-il revenu, longtemps avant la représentation, qu'il recommence sa ronde, du cintre aux dessous, s'assure si chacun est à son poste, examine le fonctionnement des appareils de secours. Puis il se rend de loge en loge, ou se fait rendre compte de la présence des artistes. Enfin, il frappe les trois coups et conduit le spectacle. Quelque incident se produit-il, il doit dans son ingéniosité trouver le moyen de parer aux circonstances. Pendant les entr'actes, il se tient au milieu de la scène, et il surveille les changements de décors, situation quelquefois dangereuse, car ces manœuvres ne vont pas, d'aventure, sans accident. C'est à lui qu'il appartient de presser les artistes trop

lents à s'habiller ou s'attardant à causer dans leur loge, de faire descendre la figuration dont le groupement a souvent été établi par lui, et on le voit la main fiévreusement appuyée sur la sonnerie électrique qui sert de signal d'appel. Le spectacle terminé, il ne se retire que le dernier. Il peut se vanter d'avoir eu une journée bien remplie. Au reste, il recommencera le lendemain et tous les autres jours de l'année.

II

Les décorateurs de théâtre. — La maquette. — La construction. — A l'atelier. — Les diverses phases. — Le chef machiniste. — Les costumiers. — La composition personnelle des artistes. — Un mot de M. Perrin.

Nous supposons qu'il s'agit d'un théâtre littéraire, où la musique, s'il y en a, n'est qu'une partie accessoire, où le directeur n'a affaire, par conséquent, qu'à un seul auteur ou à deux collaborateurs, mais formant deux têtes dans le même bonnet. La pièce distribuée, lue et collationnée, étudiée à loisir par le metteur en scène, il faut s'occuper des décors. Cinq ou six ateliers sollicitent cette commande, toujours importante. Les décors se payent, en effet, au mètre carré, et selon qu'il s'agit de « paysage », d' « architecture », de « salon riche », etc., valent de cinq à quinze francs le mètre carré.

Voici les phases par lesquelles passe le décor, du moment où il est conçu jusqu'à celui où il est « chariotté » au théâtre, prêt à être mis en place.

Le directeur d'accord avec l'auteur, donne au peintre décorateur de son choix toutes les indications : exigences de mise en scène, époque, mi-

lieu, effet du tableau et importance qu'il devra comporter.

Muni de ces renseignements, l'artiste compose sa maquette, qui est la représentation exacte et mathématique du futur décor, réduit, en général, à l'échelle de trois centimètres pour un mètre. Cette maquette, dessinée avec toute la perfection possible sur carton, est peinte à l'aquarelle et découpée ensuite, puis montée sur le plan réduit de la scène pour être présentée au directeur, qui l'approuve entièrement ou y fait apporter les modifications nécessaires.

Quand la maquette est définitivement arrêtée, le peintre établit sur papier les mesures pour la construction des *châssis*, des toiles de fond et plafonds. Ces mesures, à l'échelle de la maquette, sont remises au chef machiniste du théâtre, qui procède à la confection des châssis en bois et en toile, et fait coudre les rideaux et plafonds. Toutes les silhouettes d'architecture et de paysage sont tracées par le peintre sur les châssis que le machiniste va découper (chantourner) pour achever sa construction.

Cela fait, les décors sont portés à l'atelier du décorateur, qui fait préparer aussitôt les toiles : celles-ci, livrées brutes, doivent subir une première impression, composée de blanc de Meudon délayé dans de la colle de pâte fondue. Pour cet encollage, les garçons d'atelier clouent sur le plancher les toiles et étendent par terre les châssis pour y étaler l'impression, à l'aide de brosses à longs manches.

Une fois cet enduit bien sec (vingt-quatre heures

au moins), le décorateur commence la mise en place du décor qui restera à plat par terre jusqu'à son achèvement. Chaussé de savates légères pour marcher sur les toiles, il reporte à l'échelle et mathématiquement toutes les mesures, saillies, profils, moulures et ornements relevés sur la maquette. Pour ce tracé, on emploie des porte-crayon longs comme une canne et armés de gros fusains taillés très fin. Les grandes lignes droites sont battues au cordeau, et, pour les lignes courtes et pour porter les diverses mesures, on se sert d'une règle de deux mètres à haut manche et chiffrée par centimètres. Lorsque le tracé est bien arrêté au fusain, on repasse les traits avec de petits pinceaux trempés dans une encre spéciale (extrait de campêche) qui reparaîtra sur les tons d'ébauche.

Pour l'exécution d'un décor assez grand, le maître-décorateur s'entoure, tant pour le dessin que pour la peinture, de plusieurs artistes, quatre, cinq, six, suivant le détail. Les plus habiles font les parties difficiles, tout en suivant les indications de la maquette. Les élèves aident et font les détails courants.

On ébauche ensuite avec des tons (couleur à l'eau, mélangée de colle de peau coupée, chaude) préparés dans de grands pots (camions) et on met d'abord l'effet général du tableau, lumières, ombres, etc., à l'aide de brosses à long manche variant de grosseur depuis deux doigts et plus. Puis, peu à peu, on détaille avec des brosses fines allant jusqu'au pinceau, et l'on pousse la peinture le plus loin possible. On sait que, en raison de

leurs proportions, les décors sont parfois presque aussi léchés qu'une miniature.

Comme l'artiste est trop près de sa toile, le décorateur a dans son atelier des balcons ou ponts, assemblés par des échelles, d'où il peut embrasser de plus loin l'ensemble du tableau et voir s'il



Chez le décorateur.

y a lieu d'atténuer ou non certains points. L'expérience des décorations lui fait tenir compte des changements de couleur à la lumière : cependant, quand son œuvre est sur le point d'être achevée, il ne manque guère de se rendre compte de ce qu'elle donne à l'éclairage.

Les directeurs trouvent toujours que les décorateurs sont trop lents : ceux-ci se plaignent toujours qu'on les presse trop : ce sont petites querelles professionnelles. En réalité, quand il y a

urgence, les décorateurs, en faisant travailler la nuit, arrivent à des prodiges de rapidité. Pour tout ce qui touche au théâtre, il y a une fièvre qui se gagne et qui finit par empêcher de songer aux obstacles.

Les décorateurs, bien que la loi les considère comme de simples commerçants, sont des artistes au plus large et au meilleur sens du mot. Leurs connaissances doivent être multiples et s'étendre à tout : la perspective, l'architecture, l'archéologie, l'ornementation des styles les plus différents, la figure, le paysage, les fleurs. En outre, l'emploi de la peinture à la colle présente d'assez grandes difficultés, car les tons, une fois secs, perdent la moitié de leur intensité, et ce n'est qu'à force de pratique qu'on se rend maître de ces inconvénients.

Quand tout est prêt, le directeur fait emporter au théâtre toute la décoration. Il serait excellent de pouvoir répéter de bonne heure dans les décors. Mais, en fait, il est rare qu'on le fasse avant les dernières répétitions. Les décorateurs craignent toujours que leurs toiles, maniées par les machinistes, aient perdu de leur éclat et de leur fraîcheur avant la « première ».

J'ai parlé du chef machiniste : il joue un rôle important dans la vie d'un théâtre. Lui aussi, il a à payer constamment de sa personne ; c'est un des collaborateurs les plus précieux s'il est habile constructeur, ingénieux, intelligent et dévoué. Ce sont beaucoup de qualités à exiger de lui, sans doute. [Ajoutez encore à ces mérites nécessaires la sobriété et l'autorité sur sa brigade. Il a, en effet, de grosses responsabilités.] Il remplit un de

ces emplois qui ne souffrent pas une négligence d'un instant. Il entre dans ses devoirs de chercher à faire faire toutes les économies possibles au théâtre, en offrant à la transformation la toile et



M. Chaperon, peintre-décorateur.

le bois dont il peut disposer. Il doit être assez instruit pour saisir tout de suite ce qu'est le style et le caractère d'une époque, connaître un peu tous les métiers, avoir des ressources toujours prêtes pour toutes les occasions.

Au reste, c'est le propre des ouvriers de théâtre d'être éminemment « débrouillards ». A force de vivre dans la fréquentation des auteurs et des artistes, ils ont souvent un certain vernis, et on ne fait pas fi, quelquefois, aux dernières répétitions, de leur opinion, qu'ils expriment généralement sans ambages. Il est tel auteur en renom qui la sollicite.



M. Rubé, peintre-décorateur.

Tout métier a son vocabulaire spécial : les machinistes ont le leur, employant un argot qui déroute un peu les profanes. Ils ont aussi leurs plaisanteries traditionnelles, et malheur, par exemple, à qui prononcerait devant eux le mot « corde » ! Il faut dire « un fil ». Le coupable à qui la malencontreuse désignation a échappé reçoit aussitôt un « bouquet » fait d'un bout de « fil », qui l'invite à payer l'amende, volontiers acquittée, car tout le monde sait, au théâtre, que la « brigade » ne marchande pas, le



plus souvent, sa bonne volonté. Elle la prouve quand, après le spectacle, on procède aux essais pour « régler la lumière » d'une pièce nouvelle. Ce sont de petites séances, s'il s'agit d'un ouvrage



M. Jambon, peintre-décorateur. (Cliché Nadar.)

où la mise en scène joue un grand rôle, qui durent facilement jusqu'au jour !

En même temps qu'on s'occupe des décors, on prépare aussi les costumes, dont la confection demandera forcément, avec quelque diligence qu'on procède, un temps assez long. Le directeur commence par en demander les croquis, soit au

dessinateur attaché au théâtre, soit à un spécialiste, et celui-ci établit une aquarelle complétée par une série d'indications sur les étoffes à choisir, qui forme une sorte de commentaire du dessin. Le dessinateur de théâtre est aussi un artiste à qui l'histoire et l'archéologie doivent être familières. Il doit avoir le sens le plus avisé des couleurs, posséder l'art de les harmoniser, car il ne peut oublier l'effet d'ensemble. Mais l'exactitude qu'on réclame de lui, aujourd'hui que, avec raison, on cherche volontiers la vérité au théâtre, a besoin de s'accommoder avec l'optique de la scène : de là quelques restrictions ou quelques modifications qui demandent infiniment de tact. Il en fut ainsi, notamment, lorsqu'on commença à habiller les Grecs non selon la convention, mais selon la réalité des documents. Il fallut *tricher* légèrement pour faire accepter des guerriers qui contrastaient un peu avec la sévérité classique traditionnelle. Sans aller jusqu'à dire, comme Lombroso, que le public français est foncièrement « misonéiste », c'est-à-dire ennemi du nouveau, il est facilement surpris des menues réformes mêmes qu'il a souhaitées.

Au demeurant, l'art du costume est un art charmant, celui où il y a à dépenser le plus d'ingéniosité et de fantaisie, lorsque la pièce permet à l'imagination du dessinateur de se donner carrière. Il est arrivé aujourd'hui à la perfection. Du moins il nous peut sembler qu'il en soit ainsi.

Une remarque curieuse à faire, c'est que, même dans le costume historique, on retrouve la trace de l'époque où il a été dessiné, je dirai

presque de la mode. J'ai sous les yeux une série d'aquarelles qui servirent de modèles pour des drames et des comédies « historiques » représentés de 1815 à 1840. Les documents alors consultés sont les mêmes que ceux dont on se sert présentement, et cependant on remarque tout de suite que ces costumes furent composés par des sujets de Louis XVIII ou de Louis-Philippe. On n'arrive pas, autant qu'on le pense, à se dégager de son temps. Cela peut rendre modeste pour le « définitif » que l'on croit avoir atteint.

Les projets adoptés, il s'agit de les réaliser. Les grands théâtres ont des ateliers où se peuvent exécuter les costumes, sous la direction d'un chef costumier et d'une costumière, responsables de ce travail, et qui ont la direction des magasins. L'art d'accommoder les restes ne doit point leur être étranger; il en est des costumes comme pour les décors, et on les transforme autant qu'on le peut, les costumes d'artistes devenant peu à peu ceux de la figuration. Le « Racinet » est la Bible de ces deux chefs de service et ses planches coloriées s'étalent sur les murs de leur petit domaine. Les costumes sont rangés, dans des armoires, par époque : Renaissance, Charles IX, Louis XIII, Louis XIV, etc. Ils évoquent d'heureuses ou d'affligeantes soirées, et s'ils pouvaient parler, que de souvenirs curieux ils conteraient! Un poète passerait là des heures à rêver, en se rappelant les héroïnes incarnées par de charmantes créatures ou les comédiens glorieux dont reposent là les illustres défroques. Mais les costumiers, plus positifs, et un peu blasés, se bornent, sans

songer au passé, à les entretenir dans le meilleur état.

On fait volontiers « des folies » aujourd'hui, en fait de costumes. Les comédiens sont plus exigeants qu'autrefois. Peut-être ne se souvient-on pas assez que tout est illusion au théâtre, et qu'on arriverait au même effet avec des étoffes moins somptueuses. Mais le pli est pris, et il faut céder à ces habitudes de prodigalité.

En certains cas, dans des pièces modernes, alors qu'il s'agit de dessiner un « type », les artistes se préoccupent eux-mêmes de leur costume, font des recherches, explorent les boutiques de fripiers. Jouant le personnage de l'étudiant Rodion Raskolnikoff de *Crime et châtiment*, Paul Mounet, qui eut là un de ses beaux succès, se demandait comment il habillerait ce raisonneur de l'assassinat, cet être misérable, hanté de rêves malsains, ce déclassé de l'université. Paul Mounet est un des artistes qui *vivent* avec le plus d'intensité, le rôle dont ils sont chargés. Il m'a raconté que, un matin, pendant qu'il déjeunait en hâte avant la répétition, il eut comme une vision : il aperçut le Rodion du drame : il lui sembla le voir entrer et passer, avec l'habit, l'air, la démarche qui étaient dans la vérité du personnage. Il « portait » une pelisse usée jusqu'à la corde, et le passionné comédien n'eut de cesse qu'il l'eût trouvée. Il la découvrit enfin telle qu'il la souhaitait, chez un brocanteur, guidé par une sorte d'instinct qui l'avait conduit chez lui.

Decori, dans le *Chemineau*, avait à donner l'impression d'un coureur de grandes routes dont

les vêtements portent la trace des nuits passées à la belle étoile, se sont accrochés à tous les buissons, disent les étapes sans fin. Il acheta un pantalon de cocher, le soumit à de savantes préparations pour lui enlever sa couleur, l'exposa à la pluie, le râpa subtilement, passa quinze jours à le « travailler ». Il parvint ainsi à un réalisme parfait. C'est lui qui poussait le souci de l'exactitude jusqu'à couper ses chaussettes au ras de ses souliers, afin de paraître avoir les pieds nus. Auparavant, le costume de Chelles, dans le personnage du père de *Gigolette* avait été une trouvaille, dans l'évocation d'une suprême misère. Le Temple n'a pas de meilleurs clients que certains acteurs.

M. Frédéric Fèbvre a écrit des pages intéressantes sur l'aide que reçoit le comédien du costume. « Il est bien plus facile à l'interprète, a-t-il dit, de s'oublier lui-même et de croire à la réalité de son personnage, quand tout, autour de lui, concourt à faire du mensonge la réalité d'un soir. » C'est lui qui a rappelé ce curieux procès « en usurpation » intenté par Frédéric Lemaître, à l'occasion de *Robert Macaire*. Il estimait que le « poème » de ses costumes lui appartenait en propre. M. Fèbvre, qui soignait fort ses costumes, se déclara charmé, le soir de la reprise du *Roi s'amuse*, du mot de M. Perrin. Il avait habillé Saltabadil des loques les plus pittoresques.

— « Plus je vous regarde, lui dit l'administrateur de la Comédie, et plus il me semble que j'ai des envies folles de me gratter. Ce n'est pas un costume : c'est une *démangeaison*. »

III

Sur le théâtre. — La mise en scène. — Le guignol. — Premières répétitions. — Le « débrouillage ». — Sans brochure. — Le souffleur. — Un résigné. — Incidents de répétitions. — Petite physiologie de l'auteur. — Dans la fièvre. — Répétitions d'ensemble. — Travail de jour et de nuit. — Le manuscrit du régisseur.

Voici les décors et les costumes en préparation, en voie d'exécution. On travaille dans les ateliers des décorateurs et dans ceux du théâtre. On a fait, comme toujours, les plus grandes recommandations de diligence.

Quant à la pièce, elle est « en scène ». Le metteur en scène qui va la conduire se transformera en une sorte de général ayant une autorité absolue, mais aussi une lourde responsabilité. Le succès dépendra, pour beaucoup, de la façon dont il dirigera les études.

Il s'est enfermé d'abord avec le manuscrit, et il l'a étudié laborieusement, voyant vivre les scènes à mesure qu'il les lisait, se jouant à lui-même le drame ou la comédie, animant ces pages aux-

quelles il s'agit de faire rendre toute leur intensité de réalité, plaçant ses personnages de la façon la plus naturelle, dessinant leurs mouvements, prévoyant leurs « passades », réglant le « numéro » qu'il doivent occuper sur le théâtre à tel ou tel moment. Cet art est celui d'une manière de création. Il est d'autant plus difficile que l'arbitraire n'y est guère permis ni possible. La logique, autant que le sentiment du pittoresque, doit tout inspirer. Il faut une coordination parfaite entre le texte et les attitudes des acteurs. La mise en scène c'est le commentaire, l'illustration du poème. Il est nécessaire de se demander constamment ce que, en telle circonstance, étant données ses habitudes, ses intentions, les émotions par lesquelles il passe, ferait dans la vie tel personnage ?

Toutes ces questions, elles se sont posées à l'esprit du metteur en scène. Il a vécu quelque temps dans l'intimité de l'ouvrage, il s'en est pénétré, imprégné. Aussi, quand il arrive à l'avant-scène, il sait bien ce qu'il veut. Le décor n'existe pas encore, mais il le « voit », ayant la maquette, établie selon ses indications, présente à la mémoire. Là où on n'aperçoit que des bancs, placés par les garçons de théâtre, pour figurer les plans, les dispositions du lieu, les sorties, il distingue, par l'imagination, un palais, une forêt, un salon dont toutes les particularités lui sont déjà familières. Cette sorte d'auto-suggestion volontaire, il s'agit de la transformer en suggestion à l'égard des artistes.

On a installé, à la hauteur du milieu de la

scène, sur un plancher posé au-dessus de l'orchestre, ce qu'on appelle le « guignol ». C'est une sorte de guérite où se placent l'auteur et le directeur, abrités contre les courants d'air, et pouvant immédiatement, de là, donner leurs indications, avec exemple à l'appui, car les explications ont constamment besoin de démonstrations.

Les artistes attendent leur tour d'entrer en scène, assis dans la coulisse, bavardant volontiers entre eux pendant les premières répétitions, mais devenant plus attentifs et plus sérieux à mesure que leur responsabilité leur apparaît mieux. Pendant les premiers jours, il faut bien convenir que leurs menues conversations, bien qu'on les rappelle sans cesse au silence, ne laissent pas d'être assez bruyantes. On ne décrirait pas exactement la vie d'un théâtre si l'on ne consignait ce travers professionnel : la fureur de ce qu'on ne peut appeler d'un autre mot que le « potin ». Les comédiens sont, en général, des gens pleins de cœur, et ils le prouvent constamment en ne se refusant point à prêter de bonne grâce leur concours à une foule d'œuvres charitables. Ils ont le sentiment de solidarité ; il n'y a guère de semaine où ne circule parmi eux une liste de souscription, pour assister un camarade malheureux ; ils sont généreux par tempérament, mais on doit reconnaître aussi que, pendant ces moments d'attente, ils se livrent un peu trop facilement à tous les commérages. C'est alors que prennent naissance les nouvelles les plus singulières, chacun voulant en savoir plus que son voisin sur les affaires du théâtre, et c'est alors aussi

que fleurit l'implacable « débinage », puisqu'il n'y a pas d'autre expression réellement équivalente. Le mal n'est pas très grand, car il n'empêche point, tous en subissant les effets, la très sincère camaraderie et la cordialité des relations. Au demeurant, agit-on autrement dans le monde, et y a-t-il une réunion où on ne pratique point la médisance?

Le metteur en scène a indiqué quelle serait la position du décor. Les artistes lisent leur rôle, s'arrêtant au fur et à mesure qu'on leur dit ce qu'ils ont matériellement à faire, soit que, selon la situation, ils aient à aller au fond du théâtre, à s'avancer, à « passer », à se grouper. Ils apprennent par où ils doivent entrer et sortir, comment ils ont à observer certains points essentiels. La mise en scène s'ébauche d'abord naturellement dans ses grandes lignes; on cherche l'ensemble des mouvements, car mille difficultés surgiront, et il arrivera qu'on passera longtemps, souvent, sur tel jeu de scène, qu'on s'étonne, après bien des tâtonnements, de n'avoir pas trouvé du premier coup.

On procède à ce travail acte par acte, en commençant, le lendemain, par reprendre ce qu'on a fait la veille, de façon à ce que les positions respectives se gravent bien dans l'esprit des acteurs, qui ne peuvent guère se mettre à apprendre que lorsqu'ils ont leur mise en scène établie, leur mémoire se devant aider puissamment des mouvements.

Cette phase des répétitions dure plusieurs semaines, jusqu'au moment où le directeur décide

qu'on répètera désormais sans brochure, « au souffleur, » chacun dût-il être encore fort incertain de son texte.

C'est alors qu'apparaît ce personnage essentiel dans le fonctionnement d'un théâtre. L'emploi qu'occupe ce serviteur modeste, mais singulièrement utile, n'est pas une sinécure, certes! Encore un qui doit posséder un certain nombre de vertus! L'assiduité, d'abord. Il descend dans son trou tout l'après-midi, pour s'y enfermer toute la soirée, ensuite, et ce réduit est médiocrement confortable. Il lui faut une faculté d'attention soutenue; il n'a pas le droit d'avoir une minute d'oubli. Un bon caractère, une patience à toute épreuve ne sont pas moins nécessaires : combien de fois ne s'en prend-on pas à lui, par une sorte d'habitude, de menus accidents dont le pauvre homme n'est pas responsable! La nervosité des répétitions fait toujours de lui une victime : il est vrai qu'il est bronzé sur tout et fait philosophiquement, dans les rebuffades du directeur, de l'auteur et des comédiens, la part d'injustice de ces reproches. Mais les artistes, surtout, le prennent à partie, quoi qu'il fasse. Leur envoie-t-il les mots, il reçoit généralement ce remerciement :

— Ne me *bourrez* donc pas comme cela!

Tenant compte de cette observation, abandonne-t-il l'acteur à sa seule mémoire, celui-ci se fâche, malmène encore l'infortuné souffleur, résigné d'avance :

— Quand vous voudrez, n'est-ce pas ?... Eh bien quoi, vous dormez !... Est-ce pour demain ?

Il est entendu que c'est lui qui a toujours tort. Il n'empêche que les artistes savent qu'il est solide au poste et qu'ils comptent sur lui, le soir, après ces algarades. Ne connaît-il pas leurs habitudes, leurs défaillances, n'a-t-il pas souligné au crayon rouge les passages où son aide est sollicitée ? Sa présence ne les rassure-t-elle pas, même lorsqu'ils sont assez sûrs d'eux pour n'avoir pas besoin de lui ? Un comédien excellent, dont la facilité et la sûreté de mémoire sont remarquables me racontait que, aux dernières représentations d'une pièce dans laquelle il n'avait pas eu une minute d'hésitation, le hasard lui fit jeter les yeux vers le trou du souffleur. Celui-ci — l'espace d'une seconde — venait de se baisser, pour ramasser son mouchoir qu'il avait laissé tomber, en s'épongeant le front, car la chaleur est grande en cette sorte de boîte. Sa tête, dans ce mouvement, avait disparu ; le souffleur semblait s'être évanoui. L'artiste fut pris soudain d'un grand trouble ; un « noir » se fit devant lui, à la pensée que le souffleur n'était plus là, et, quelque longue habitude qu'il eût de son rôle, la seule supposition qu'il ne serait point soutenu, le cas échéant, le priva de toutes ses facultés. C'était à lui de parler : il hésita, ânonna, ne retrouva rien d'un texte qui lui était familier, au point que le public s'en aperçut ; il ne reconquit son assurance que lorsque le souffleur lui montra de nouveau sa bonne figure accoutumée.

Chapuzeau a écrit, en 1674, une monographie du souffleur qui, en presque tous les points, demeure exacte, sauf que, en son temps, le souf-

fleur n'était pas installé dans sa niche à capuchon et se tenait (on a employé de nouveau ce système, de nos jours) « à une des ailes du théâtre ».

« Il faut, dit-il, que le souffleur soit prudent et sçache bien discerner quand l'acteur s'arrête à propos et fait une pause nécessaire pour ne luy rien suggérer alors, ce qui le troubleroit au lieu de le soulager... Aussy faut-il que celuy qui suggère s'y prenne d'une voix qui ne soit, s'il est possible, entendue que du théâtre et qui ne se puisse porter jusqu'au parterre, pour ne pas donner sujet de rire à de certains auditeurs qui rient de tout... »

Chapuzeau remarquait déjà que, en général, les femmes avaient la mémoire « plus ferme que les hommes », et c'est une observation qui garde sa valeur (1).

Le proverbe dit que « souffler n'est pas jouer ». En fait, dans son humble coin, le souffleur joue toute la pièce, tous les soirs. Les cas ne sont pas rares, même sur de grandes scènes, où des artistes, ne pouvant triompher de leur ingrate mémoire, « prennent tout » au souffleur.

Le souffleur a presque toujours jadis, joué la comédie. Il a eu toutes les ambitions, toutes les fièvres, toutes les espérances de ceux dont il soutient maintenant la mémoire. Mais la réalité n'a

(1) La mémoire des mots est un don tout féminin.

Pour citer un exemple illustre, Rachel était douée d'une sûreté prodigieuse et, au cours d'une des soirées où elle triomphait, elle n'avait pas besoin une fois de « prendre le mot ». Elle n'en exigeait pas moins une grande attention de la part du souffleur, et c'est le cas de tous ceux qui ont une mémoire infaillible.

pas répondu à ses désirs, et peu à peu, après bien des déceptions et des déboires, il s'est résigné. Décidément, les lauriers n'étaient pas faits pour lui et, bravement, il a quitté les planches qu'il foula naguère pour s'accommoder de ce coin tranquille où, du moins, il ne risque plus rien. Après bien des orages, il est désormais hors de toutes les tempêtes, dans un abri modeste, mais sûr.

Cependant, certains souffleurs eurent, de leur vivant, quelque petit renom. Ainsi, au commencement du siècle, Antheaume écrivait des vaudevilles, dont l'un, *les Deux Chasseurs et la Laitière*, eut son heure de vogue. Malgré ce succès, il resta souffleur, comme devant, se défiant des retours de la mauvaise fortune.

Le souffleur, en sa qualité d'ancien comédien, est donc un connaisseur. A la façon dont il souffle — avec empressement et déférence ou avec un brin de dédain — les artistes peuvent savoir quelle opinion il a de leur talent.

Laferrière racontait que, dans sa carrière, la marque d'estime la plus flatteuse qui se fût adressée à lui, lui avait été donnée... par le souffleur de la Gaîté.

Ce souffleur était un brave homme, consciencieux et ponctuel, sur lequel on pouvait compter, comme sur le modèle des employés de théâtre.

Jamais il ne s'était assoupi, jamais il n'avait eu un moment d'inattention, jamais il n'avait manqué d'envoyer, à l'instant, la réplique nécessaire.

C'était le soir de la première représentation de l'*Idiot*, qui fut un des triomphes de Laferrière. A l'acte du souterrain, au milieu d'une scène poi-

gnante, la mémoire manqua tout à coup à l'acteur. Il frappa légèrement du pied pour avertir le souffleur, il chercha à l'appeler par une petite toux... Le souffleur restait muet.

Pendant qu'il prolongeait un jeu de scène pour gagner du temps, Laferrière regarda le souffleur. Le bonhomme, la tête appuyée sur sa main, contemplait l'artiste avec admiration, ayant tout oublié, et goûtant le plaisir qu'aurait pris un spectateur.

La situation (c'était la première fois que chose semblable lui arrivait), le talent de l'acteur, lui avaient causé une telle émotion que lui, l'esclave du devoir, il avait eu quelques minutes d' « emballement ».

Laferrière fut un peu embarrassé, mais il avait trop l'habitude du théâtre pour ne pas trouver un moyen de se tirer d'affaire. Au reste, le souffleur revint bientôt à ses fonctions.

Le rideau baissé, il crut devoir aller présenter ses excuses au comédien, en lui assurant que jamais « accident » pareil ne se renouvellerait.

— Des excuses! fit Laferrière... mais que dites-vous là! C'est moi qui vous dois des remerciements, et vous me donnez une grande joie, mon brave... Si j'ai pu émouvoir le souffleur au point de lui faire perdre la tête, quel effet ai-je dû produire, alors, sur le public?

Mais, pour le moment, nous en sommes aux premières répétitions. Le souffleur n'est pas alors seulement un auxiliaire, il est le répétiteur qui mâche à chacun son rôle, le texte flottant encore, dont « les mots ne viennent pas ». Il sue et peine,

le pauvre homme, au milieu des impatiences, de la fièvre, des inquiétudes ambiantes; mais, seul, il garde un impassible sang-froid.

C'est que, autour de lui, on est aussi prompt aux « emballements » qu'aux découragements. Il en a



Désespoir de répétition.

vu, des incidents de toute sorte, des discussions, des larmes, des colères! Ah! si les souffleurs écrivaient leurs mémoires! C'est l'auteur qui a un mouvement de vivacité provoquant, chez une comédienne susceptible, une crise de nerfs; c'est un comédien qui trouve que, dans telle scène, un « effet » lui est coupé et qui revient chaque fois à

la charge pour obtenir une modification, manifestant une mauvaise volonté un peu agressive; c'est une des interprètes qui s'exaspère, prend des observations pour des reproches, fond en pleurs, offre de rendre le rôle; c'est le directeur qui sent la nécessité d'une « coupure » et qui la réclame à l'auteur, lequel commence par la refuser, tenant à tout ce qu'il a écrit, le moindre changement lui semblant la plus douloureuse des amputations, et plus disposé à apporter des « béquets » qu'à pratiquer des suppressions, quitte, après la répétition générale, à demander lui-même la disparition d'une scène ou d'un tableau entier; c'est un artiste, avec lequel il faut compter, dont on a besoin, qu'on doit ménager, qui a une idée sur un détail de mise en scène, qui y tient, parce qu'il ne voit que lui, tandis que l'intérêt général s'y oppose, et avec lequel on bataille longtemps avant de lui pouvoir faire comprendre qu'il se trompe; c'est, ce qui est toujours pénible, les blessures d'amour-propre étant de celles qui sont difficiles à panser, un autre artiste à qui il devient nécessaire de retirer son rôle; mais, avant d'en arriver à cette extrémité, que de mots aigres-doux échangés !... C'est quelque arrêt sur une difficulté qui surgit, sur un mouvement qu'on ne trouve pas, qui fait émettre trop d'avis différents, amène des propos un peu âpres, suscite une de ces périodes de trouble où l'on doute de tout, où l'on s'en prend, mutuellement, à tous les prétextes. — Si ça « ne marche pas », c'est la faute à la pièce. — Non, c'est la faute à l'interprétation. — Il faut avoir vécu ces heures d'énervement du

travail des répétitions, pour se faire une idée de ces brusques sauts d'humeur, de ces brouilles d'un instant, de ces solutions passionnées données aux débats, toujours annoncées comme définitives, et qui, un moment plus tard, aboutissent à la reprise des relations telles qu'elles étaient auparavant. Vous eussiez dit que des ennemis féroces et irréconciliables se trouvaient en présence : une minute plus tard, les intransigeances se sont adoucies; l'auteur, dans un coin, console l'actrice à laquelle il a dit les choses les plus dures, et lui fait des compliments; et celle-ci, qui a « envoyé tout promener », écoute docilement ses conseils et confesse qu'il a raison. On se sépare les meilleurs amis du monde, avec le même désir de mieux, de part et d'autre, pour recommencer à se quereller le lendemain. On passe d'une extrémité à l'autre; on a des colères, des ressentiments qui cèdent le pas, en une minute, à des protestations de confiance, à des affirmations de dévouement. Et, à mesure que l'œuvre se dessine, l'intérêt commun dominant tout, tout ce qui fut froissement, aigreur, dissentiments, s'oublie plus facilement; on ne songe plus qu'à la victoire, et c'est vers ce but souhaité que se concentrent les volontés et les énergies...

Ah! oui, le souffleur, du fond de sa boîte, assiste à de singulières petites comédies, recevant, le cas échéant, sa part de horions; mais, pour lui, son rôle est bien tracé et bien défini, et c'est avec une sérénité nonpareille qu'il l'accepte. Il représente, au milieu de cette agitation à laquelle il est habitué, le philosophe qui disait : *Pœte, non dolet!*

La physiologie de l'auteur aux répétitions demanderait des développements infinis : il y a l'auteur, coutumier du succès, qui a des exigences continuelles, qui est d'une sévérité extrême, mais qui n'est pas le plus « difficile à vivre », parce qu'il sait bien ce qu'il veut; il y a l'auteur nerveux, nerveux toujours, comme le grognard de Charlet, qui était sans cesse mécontent, « parce que cela lui plaisait de l'être, » qui s'exagère les difficultés, doute de tous et de lui-même, rend à chacun l'existence pénible par ses perpétuels retours, ne voulant s'abandonner à personne, et n'étant point sûr, cependant, de la direction qu'il imprime aux études, réclamant des avis qu'il est d'avance décidé à ne point suivre, faisant de continuels changements, perdant du temps, n'arrivant qu'à jeter le découragement parmi les interprètes, après les avoir trop exaltés, s'en prenant à toutes les circonstances des obstacles qu'il a lui-même semés, ayant, au demeurant, des gentillesses câlines, par moments, des amabilités désarmantes, qui empêchent de le maudire complètement, encore que l'on peste contre le flottement pernicieux qui compromet le travail. Il y a l'auteur bon enfant, qui s'en rapporte au directeur, trouve que tout va bien, se déclare satisfait de tout, quitte, brusquement, à se fâcher tout rouge, pour un détail infime, sans qu'on sache pourquoi. Il y a l'auteur amoureux de son texte, qui ne pense qu'à ce qu'il a écrit, n'estimant pas à son importance la mise en œuvre de sa pièce, ne sacrifiant pas une ligne, pas un mot, ayant une tendance à conférencier, à dire des choses inutiles, dont les co-

médiens ne peuvent tirer aucun profit, à faire la genèse de sa conception, l'histoire de ses idées, à se perdre en des développements littéraires là où on ne lui demande que des indications matérielles. Il y a l'auteur que l'approche de la « première » épouvante et qui s'ingénie à trouver les moyens de la retarder; il y a, au contraire, l'auteur confiant en soi, qui trouve que les répétitions vont trop lentement. Il y a même, d'aventure, l'auteur qui ne vient guère au théâtre.

Quand il y a deux collaborateurs, ils ne s'entendent pas toujours; l'un voit telle scène se passer du côté *cour*, l'autre la voit se passer du côté *jardin*. Selon le premier, tel personnage se lève à un moment donné; selon le second, il demeure assis. Ces indécisions ne font pas beaucoup avancer le travail; on a vu ainsi des collaborateurs se fâcher, et, ne voulant plus se parler, s'écrire sur de petits morceaux de papier disposés sur la table du guignol, à côté de la lampe électrique, leurs observations réciproques.

Cependant, nous admettons que les répétitions suivent un cours normal. A mesure qu'elles s'avancent, le metteur en scène doit devenir plus exigeant; il détermine avec plus de soin chaque mouvement, il se préoccupe de tous les détails, il reprend aussi, s'il y a lieu, chaque intonation. Il ne laisse plus rien passer d'imparfait, maintenant que les mémoires commencent à être sûres d'elles-mêmes. On demeure toute une journée sur un seul acte, s'il le faut. Le bulletin de service annonce d'ailleurs, généralement, quelle partie de la pièce sera l'objet des soins de la journée. On refait le

lendemain ce qu'on a fait la veille; on gagnera du terrain, en s'avançant petit à petit sur les scènes qui n'ont pas encore été minutieusement étudiées.

Peu à peu, on apporte quelques accessoires de travail, figurant ceux qu'on recherche ou qu'on fait façonner. Quelques-uns des meubles qui doivent servir apparaissent; on simule les praticables; un décor arrive de l'atelier du peintre, que posent les machinistes, sans se préoccuper encore de sa rectitude absolue. A son défaut, on « charge », à son plan, un rideau de fond. Il s'agit de donner aux comédiens les proportions exactes de l'espace dans lequel ils auront à se mouvoir. S'il est nécessaire, on fait venir quelques figurants, choisis parmi les plus intelligents, que guide le régisseur, habitué à se transporter partout et à ne pas épargner ses pas.

La pièce prend corps; elle s'harmonise; elle va montrer bientôt ce qu'elle est, car, après tant de tâtonnements, on « ne la voit plus » et on est plein de doutes. On enlève le guignol; par le petit escalier mobile installé pendant les répétitions, le directeur et l'auteur descendent de la scène dans la salle, afin de se mieux rendre compte de l'impression produite. On décide qu'on répétera une fois « sans interrompre ». Les défauts apparaîtront mieux ainsi. Les intéressés se bornent à prendre des notes sur tout ce qui les frappe, en se recueillant. De son côté, le régisseur « minute » la pièce, point fort important, et jusque-là, en effet, en raison des continuels arrêts, on n'a guère pu se faire une idée du temps qu'elle dure.

Puis on reprend, après cette leçon qui a été profitable pour tout le monde, qui a souvent provoqué d'utiles coupures, qui, parfois, pousse l'auteur à modifier tout un acte (il y a d'assez nombreux exemples d'actes refaits entièrement à ce moment), les répétitions où l'on insiste sur chaque jeu de scène, sur chaque mot. La nervosité saisit de nouveau tout le monde; c'est la période des suprêmes inquiétudes. Va-t-on à un succès, court-on à un « four »? Personne ne le sait. On ne fait fi, alors, d'aucune réflexion; les avis des humbles ne sont pas dédaignés, et l'auteur, plus ou moins ouvertement, ne se fait pas faute de les solliciter.

— Eh, eh ! lui arrive-t-il de dire, en désignant un machiniste, il me semble qu'il est ému...!

Puis les superstitions s'en mêlent, on se souvient de « précédents », d'histoires qui sont dans les traditions du théâtre, et les vieux comédiens de la maison sont volontiers conviés à les évoquer. On en tire des augures pour l'issue heureuse de l'événement. Le dernier employé du théâtre devient un oracle écouté. S'il y a eu, d'ailleurs, quelques froissements, on en est à la période des réconciliations; l'approche de la bataille renforce la solidarité; personne, comme on dit, ne « crâne » plus. On se fait des concessions mutuelles; l'auteur supprime le mot qu'il s'est, jusqu'alors, malgré la sollicitation d'un de ses interprètes, refusé à ôter de son texte ; l'acteur, de son côté, se rend à des conseils dont il a discuté la valeur : c'est que, cette salle vide, obscure, éclairée seulement sur la scène par la « servante », on la voit, par la

pensée, garnie des spectateurs de la répétition générale, volontiers narquois et qui, on le sait, saisiront implacablement toutes les défaillances ; et la proximité du danger est la meilleure des raisons de solide union.

Le moment est venu des répétions d'ensemble, où tout se précise, tout se fixe, tout s'essaye. Les décorateurs arrivent, donnant leurs dernières instructions au chef machiniste ; autour du directeur se groupent tous les chefs de service, notant, chacun en ce qui concerne leur spécialité, ses observations ; les costumiers — toujours en retard ! — s'excusent de ne point avoir tout livré. C'est l'heure où les reproches pleuvent sur tous les collaborateurs de la partie matérielle, sur qui se passe la mauvaise humeur qui naît des anxiétés présentes. Qu'on songe, en effet, aux dépenses engagées, aux efforts accomplis, au temps consacré à ces études — et, en quelques heures, tout cela peut être rendu inutile !

Le trouble s'augmente des avis différents. L'auteur amène quelques intimes qui achèvent de le bouleverser, chacun d'eux émettant naturellement des opinions contraires, l'un trouvant une scène trop longue, qu'un autre estime trop courte, un autre redoutant comme dangereux un mot qui, dans la pensée de l'écrivain, devait faire son « effet », un autre se déclarant choqué d'une réplique que tel de ces consultants a considérée comme trop pâle ! Comment s'y reconnaître au milieu de tant de réflexions opposées. Et tous affirment qu'ils font leur devoir d'amis, adjurent le malheureux auteur de se ranger à leurs conseils : le

succès est à ce prix !... Et je ne parle pas du cas, qui n'est pas invraisemblable, cependant, où ces sincères « amis », tenaillés par quelque secrète jalousie, par l'envie qui fait le fond de l'existence actuelle, hélas, par un simple dépit de la chance du camarade, égarent perfidement son jugement !

Quelques jours encore se sont passés. Les costumes sont enfin prêts, ou, s'il s'agit d'une pièce moderne, le grand couturier a daigné terminer les toilettes des actrices. Il ne manque plus rien.

L'ingénieur-électricien du théâtre est prévenu qu'on répètera « à demi-luminaire »; il doit faire jouer la rampe, qui, seule, permet de se rendre compte si l'on arrive aux effets cherchés. Les répétitions générales commencent, semblables à ce que sera la représentation, laissant tout le monde harrassé, par la tension nerveuse qu'on a déployée, se terminant si tard, souvent, que les ouvreuses pénètrent dans la salle et les pompiers sur la scène tandis qu'on achève le travail. Les artistes qui jouent le soir n'ont que le temps de dîner en hâte dans leur loge.

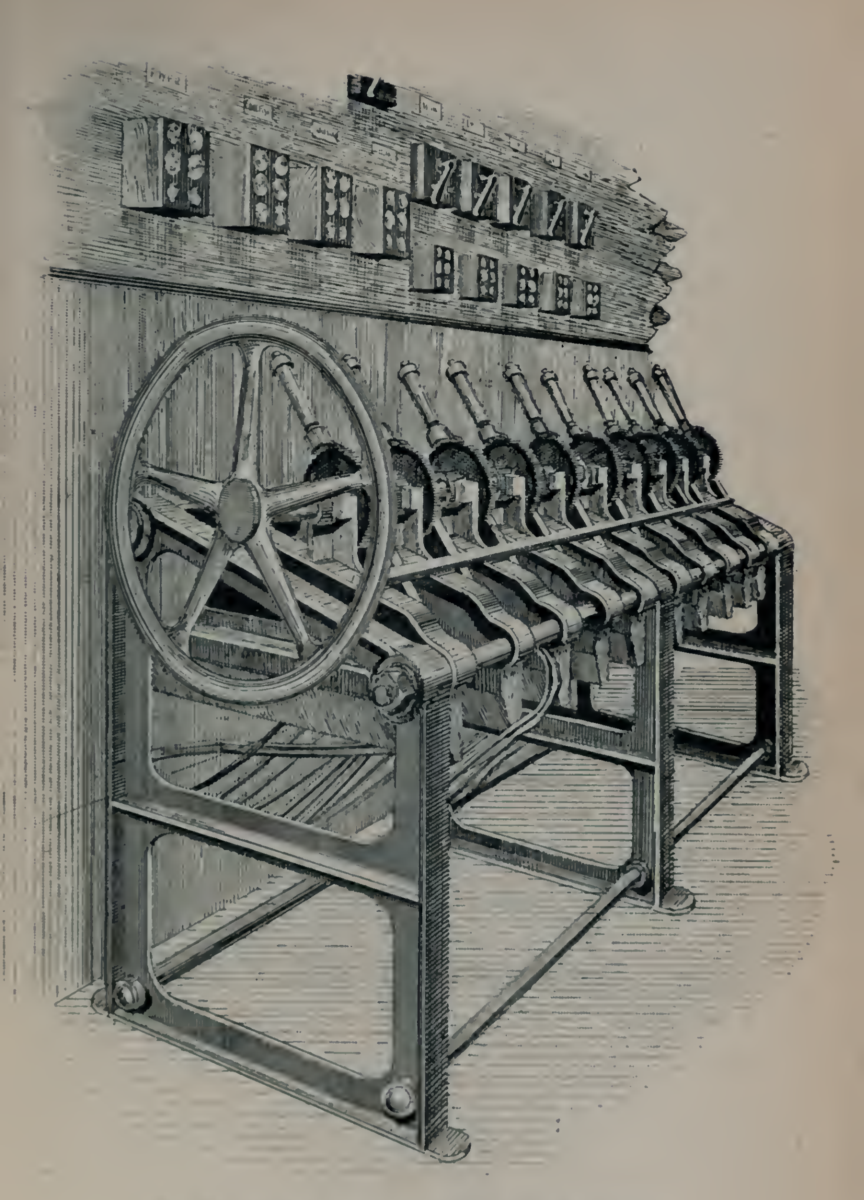
Ce sont les mouvements de figuration qui prennent le plus de temps. Si bien réglés qu'ils aient été, il faut toujours, pour arriver sinon à la perfection, du moins au degré de vérité nécessaire, les faire recommencer plusieurs fois. Ce n'est pas une petite affaire, quelque bonne volonté qu'ils aient, de parvenir à ce que les braves gens, devenus seigneurs, soldats, conspirateurs, se meuvent avec naturel et avec aisance.

Les journées passent si vite dans cette fièvre qu'il faut réserver, pour la nuit, après le spectacle,

les répétitions « pour la lumière », où on en combinera tous les jeux, selon les nécessités de l'action : « plein feu » pour le grand jour, éclairage « au bleu » pour la nuit, au « rouge » pour le soleil couchant ou un effet d'incendie. L'électricien a un jeu de verres de couleur qu'il dispose à la rampe et aux « portants », en donnant la série complète ou les alternant avec les verres blancs. Il y a des « spécialistes » pour les effets qui demandent plus de soin et de délicatesse, comme, par exemple, un clair de lune ou le reflet d'un vitrail sur un pilier d'église. Ce n'est qu'après de longs tâtonnements qu'on obtient ce qu'on a souhaité. Il y a de fâcheuses ombres qui persistent à se porter sur le rideau de fond, avec la crudité de l'éclairage électrique, et dont on ne parvient que laborieusement à triompher en essayant successivement mille dispositions. Le public qui assistera à la représentation ne se doutera point de tout ce que ces recherches ont coûté de peines.

Les ouvriers de théâtre ne marchandent pas leur dévouement, à ces moments-là. Fatigués, les yeux bouffis de sommeil, ils vont, viennent, cependant, attendent pendant des heures qu'on ait jugé du résultat des innovations combinées, se prêtent à toutes les nécessités, exécutent de pénibles corvées, attestent une patience à toute épreuve. On peut bien leur pardonner, en faveur de cette bonne volonté, dans les « coups de feu », leurs allures indépendantes en temps ordinaire.

Quand l'électricien a tout inscrit, ayant désormais, bien définie, sa partie à jouer (et on appelle en effet couramment le clavier où se trouvent ses



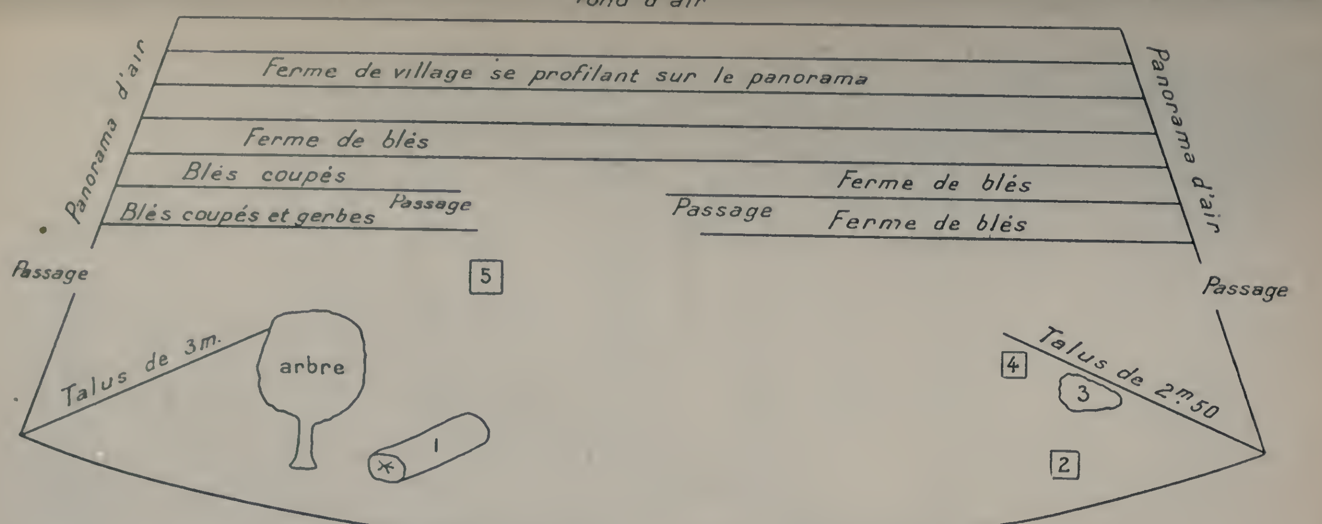
Le « jeu d'orgues » sous la rampe pour la lumière.

leviers le « jeu d'orgues »), quand on a réussi à se rendre maître de toutes les difficultés, quand il n'y a plus « qu'à laisser aller les choses », quand on quitte le théâtre, on s'aperçoit qu'il fait petit jour. Paris s'éveille. Les porteurs de journaux traversent les rues, les laitières s'installent sous les portes cochères où elles élisent un matinal domicile ; on court vite dormir quelques heures, car on recommencera à midi. Partout on a le droit de se reposer — sauf dans un théâtre.

Le régisseur, cependant, au cours des dernières répétitions, a fixé la mise en scène, sur un manuscrit destiné aux archives du théâtre, à l'aide d'indications précises qui, un jour, en cas de reprise de la pièce, abrègeront considérablement les études. Il a tracé un plan de chaque tableau, avec les proportions exactes ; il a suivi les évolutions de chaque personnage, tenu compte de chaque groupement.

Prenons un exemple de ce travail.

Il s'agit — je choisis un succès — du premier acte du *Chemineau,* de Jean Richepin. Tout homme de théâtre comprendra immédiatement le décor :



Décor de 4 plans. Tapis de scène de blés coupes Le gros arbre fait partie du talus et se raccorde avec la frise dont l'ombre occupe une partie de la scène.

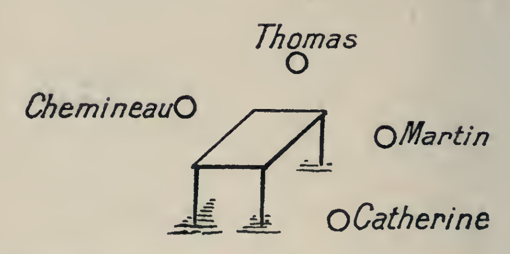
1 *Tronc d'arbre renversé.*
2 *Banc de pierre*
3 *Feu de campagne et marmite*
4 *Petite pierre*
5 *Poteau indicateur de routes*

On appelle « ferme » toute partie de décoration montée sur châssis, qui se tient droite

Une ou deux scènes, au hasard, maintenant, avec les indications relevées par le régisseur. Les numéros donnent la place des personnages. Le texte est ainsi commenté vers par vers, pour ainsi dire (1).

SCÈNE XIV.

CATHERINE, THOMAS, MARTIN, LE CHEMINEAU.
4 3 2 1



Les trois hommes sortent de l'auberge; Thomas seul, le premier, puis Martin, et le Chemineau à qui Martin parle bas.

THOMAS, avec un bâton et son chapeau de paille.

Catherine, Martin s'en retourne. Je vais
Avec lui, jusque chez ses cousins, sur la côte.
Ils ont de la volaille, et trop. Ça nous fait faute.
J'en rapporterai.

Martin passe au-dessus et vient 4.

CATHERINE.

Va.

THOMAS.

J'en ai pour deux instants.

(1) Le texte est ici imprimé en caractères ordinaires. Tout ce qui est en petit texte est indication de mise en scène de l'auteur, ajoutée pendant les répétitions sur le manuscrit du théâtre.

CATHERINE.

Bon, bon.

MARTIN, au chemineau, qui s'est assis, siège 2.

Tu ne viens pas avec nous.

LE CHEMINEAU.

Non, j'attends.

Thomas rejoint Martin, près de la borne.

2. CATHERINE.

Quoi donc ?

1. LE CHEMINEAU.

Que le Toinet ait achevé son somme.

CATHERINE.

Pourquoi ?

LE CHEMINEAU.

Pour lui parler.

CATHERINE.

Toi, lui parler ?

LE CHEMINEAU.

Tout comme.

3. THOMAS, déjà au fond, avec Martin. 4.

Oui, Catherine, il peut lui parler, c'est promis.

CATHERINE, étonnée.

Ah !

(Resignée.)

Enfin !

THOMAS ET MARTIN, avant de s'en aller.

Au revoir !

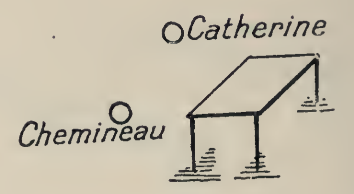
LE CHEMINEAU.

A tantôt, les amis !

Thomas et Martin s'en vont par la route de droite.

SCÈNE XV.

CATHERINE, LE CHEMINEAU.
2 1



Pendant toute la scène suivante, le chemineau assis siège 2, reste toujours pensif et répond par moments en ayant l'air de réfléchir à autre chose.

CATHERINE s'approche de la table et se penche au-dessus.

Tu connais les François, donc ?

Le Chemineau fait, avec la tête, signe que oui.

Leurs malheurs ?

LE CHEMINEAU.

Sans doute.

CATHERINE.

Et maître Pierre ?

LE CHEMINEAU.

Aussi.

(Voyant qu'elle va l'interroger encore.)

Je sais tout.

Après un silence pendant lequel Catherine a pris les objets sur la table pour rentrer, mais en tournaillant, comme si elle voulait s'arrêter.

On redoute
Maître Pierre, hein !

CATHERINE.

Ah, oui !

LE CHEMINEAU.

Mauvais ?

CATHERINE.

Mauvais tout plein.

LE CHEMINEAU.

C'est drôle ! Dans le temps, il n'était pas malin.

CATHERINE, s'assied, siège 4.

Et toi, tu l'étais?

. . . .

Alors, tu ferais bien de trouver quelque chose
Pour tirer la Toinette et son fieu du tracas.

LE CHEMINEAU.

. . . . Je préfère
Ne pas le rencontrer.

CATHERINE.

Pourquoi ?

LE CHEMINEAU.

C'est mon affaire.

Il se plonge plus profondément dans ses réflexions.

CATHERINE, s'éloignant, à part, vers la droite, tout en examinant le chemineau qui reste plongé dans ses réflexions.

Tiens, tiens !... Eh bien, tu vas le rencontrer, pourtant.
Il se décidera, pour sûr, en t'écoutant.
A quoi ? J'ignore. Mais ça peut rendre service,
Des gueux pareils, ils ont du toupet et du vice
Des sorciers, quelquefois, qui sentent le roussi...
Si maître Pierre avait aux jambes celui-ci !
Ma foi, je fais la chose à ma guise. N'importe !

Revenant vers le chemineau et lui tapant sur l'épaule au-dessus de la table où elle s'assied, presque dans le dos du chemineau.

etc.

On comprend qu'une mise en scène, ainsi établie, ait une valeur. Les directeurs de théâtres de province ne manquent pas en effet de l'acheter au régisseur, le prix variant de vingt-cinq à soixante francs. Pour certaines pièces qui appartiennent à des éditeurs de musique, elle se loue, en même temps qu'un album qui donne la reproduction coloriée des décors et des costumes.

Mais, après ces quelques explications techniques, revenons aux dernières répétitions. Nous avons quelques silhouettes encore à croquer.



Les agrès du lustre.

IV.

La claque. — Le chef de claque. — « La théorie et l'art des succès. » — Les mémoires d'un claqueur. — Le coiffeur. — L'armurier. — Le chef des accessoires. — Les conséquences d'un oubli. — Présence d'esprit des comédiens. — Le magasin des accessoires. — La « loi de proportion ».

L'avant-veille et la veille de la répétition générale, on voit s'installer au parterre, soulevant, pour se faire une petite place, les grandes toiles grises qui sont jetées sur les sièges pendant la journée, un monsieur, généralement grave, muni d'un calepin. Ce monsieur, c'est un personnage qui connaît l'importance de ses fonctions : c'est le chef de claque.

Il écoute attentivement la pièce et note, au fur et à mesure, les *effets* à faire, c'est-à-dire les passages où il donnera le signal des applaudissements. Le travail terminé, il le soumet à l'auteur et au directeur, qui le discutent, le complètent, le restreignent, si par hasard il a fait trop de zèle. Mais un bon chef de claque a l'intuition, dès une première audition, de ce qui doit « porter ». Ces indications arrêtées seront le thème sur lequel il « travaillera », « forçant » ou ne forçant pas, faisant manifester à ses hommes une satisfaction discrète ou un enthousiasme bruyant, demandant, à la fin de l'acte, un ou deux « rappels ». Il y a là un art plein de nuances, qui reflète toute la gamme du plaisir, depuis l'approbation faite de

murmures flatteurs, jusqu'au délire. Le chef de claque, au reste, pour appuyer ou glisser, s'inspire, en général habile, de l'occasion, des circonstances, des dispositions du public. Il doit être prudent au besoin, modérer ses troupes ou, par une décision hardie, les enflammer subitement, au contraire, fût-ce au delà des limites convenues. Il suggère un mouvement, ou il le suit, l'accentue; il n'impose rien.

On a essayé maintes fois de supprimer la claque. On est toujours revenu aux vieilles traditions. C'est une comédie dont personne n'est dupe, même lorsqu'elle est bien menée : ni l'auteur, qui a « réglé » lui-même les salves d'applaudissements, ni les comédiens, ni le public, témoin de la façon ingénue dont se passent les choses, les claqueurs étant parqués dans un coin de la salle, toujours le même, et accomplissant leur tâche au su et au vu de tout le monde.

Il faut considérer la claque comme une sorte d'accompagnement nécessaire, tenant lieu des anciens « trémolos » de l'orchestre soulignant les bons endroits. Le public parisien, sauf aux « premières », pousse la correction jusqu'à la froideur. Il souffre volontiers, quand c'est à peu près son opinion qui se trouve exprimée, qu'on lui épargne la peine de marquer son assentiment, n'intervenant lui-même que quand il est réellement ému ou charmé. Il accepte, tant qu'il se pique d'indépendance, qu'on manifeste pour lui ou qu'on lui donne l'exemple d'agir. Il n'attache, au demeurant, qu'une importance fort relative à ces bravos dont il sait l'origine, mais il les tolère,

autant comme un stimulant au jeu des acteurs, pour qui les applaudissements font l'effet d'un coup de fouet, que comme un stimulant pour lui-même, pourvu qu'ils n'aient pas la prétention d'être une leçon. De là cette délicatesse de doigté (et c'est le mot propre) indispensable au chef de claque qui, psychologue à sa manière, se rend compte rapidement de « l'état d'âme » des spectateurs. Le silence les gênerait, dans leur habitude des conventions; trop de bruit les impatienterait. Parfois, leur plaisir étant certain, ils ne demandent qu'à être poussés à quelques démonstrations : le chef de claque sent alors, par une divination dont l'exercice de son art lui a donné la pratique, cette chaleur qu'il n'a plus qu'à augmenter de quelques degrés. Une claque, bien conduite, c'est-à-dire avec le sentiment de la mesure, est, en somme, plutôt agréable au public, qui a conscience qu'elle ne parviendrait pas à le diriger. Dans le cas où elle excéderait son rôle, il serait fort capable de se fâcher, en effet. La claque est impuissante à faire un succès ; elle aide à le soutenir.

Dans les théâtres qui ont leur liberté d'action, le chef de claque — la claque s'appelle du mot, plus discret, de « concession » — est quelque chose comme l'adjudicataire d'un service. Il paye une redevance, en échange d'un nombre de billets mis annuellement à sa disposition. Dans les théâtres subventionnés (1), le chef de claque n'est qu'un

(1) C'est sur l'initiative de M. Bernheim, commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, que cette modification a été décidée.

employé salarié, rétribué mensuellement, à la disposition de l'administration.

J'ai retrouvé un petit volume qui date de 1829 et qui porte ce titre : *Mémoires d'un claqueur, contenant la théorie et l'art des succès, par Robert, ancien chef de la compagnie des Assurances dramatiques, chevalier du Lustre, commandeur de l'ordre du Battoir, membre affilié de plusieurs sociétés claquantes* (Paris, Constant-Chantpie, in-8). C'est une sorte de satire du monde théâtral d'alors, une satire parfois médiocre, au demeurant, bien que l'ouvrage ait eu du succès, en son temps. Il indique quelles ressources un chef de claque tirait, à cette époque, de ses talents, choyé par les auteurs, accablé de politesses, recevant des redevances des acteurs qui désiraient être « soignés », réalisant de gros profits de la vente des billets, si bien qu'il arrivait vite à la fortune. De fait, on a connu des chefs de claque, autres que cet imaginaire Robert, occupant dans le monde du théâtre de grosses situations et disposant de capitaux qui les faisaient traiter en personnages.

De ce volume vieillot, je ne citerai pourtant qu'un passage demeuré assez amusant : c'est le récit d'une première représentation houleuse, où la claque défend héroïquement la pièce. Le chef, en homme décidé à vaincre ou à périr glorieusement, a échelonné savamment ses brigades. Le rideau se lève.

« ... Je puis dire que, dans les premières scènes, tout marcha le mieux du monde; mais ne voilà-t-il pas qu'au moment où on avait l'air de mordre au sentiment, un maudit vers mit en

train de rire les spectateurs des loges. Monchival pâlit, mais sans désespérer de la victoire. Alors, il donna le signal d'une salve qui répara ce petit échec. Nous avions ressaisi l'avantage, lorsque cet autre vers :

« L'infortune auprès d'elle eût glissé sur sa vie,

fit encore dégringoler l'auteur. Notre chef, furieux, donna le signal d'un feu de file qui, répété par les galeries, imposa silence aux mauvais plaisants. Mais, bientôt, ces coquins de cabaleurs ne se contentent pas de rire, ils sifflent, et j'ai la douleur d'entendre quelques sifflets de deux liards dominer le tonnerre de nos applaudissements. Dans l'excès de notre rage, nous aurions voulu boxer ces lâches ennemis de la gloire de l'auteur, mais nous étions seuls au parterre, tandis que, retranchés dans leurs loges, ils se moquaient de nous autant que de la pièce... Par une fatalité inconcevable, à peine avions-nous manœuvré de façon à rester les maîtres du champ de bataille qu'un vers arrivait tout à coup, qui nous forçait à reculer avec perte...

« Depuis le second acte jusqu'au dénouement, nous fûmes sans cesse sur la brèche, et jamais, dans aucune des représentations où je me suis trouvé depuis, la besogne ne m'a paru si rude. Il est vrai que je n'étais encore qu'un conscrit. Quant à Monchival, c'était un roc inébranlable... »

Robert parle là des « dames-claque » qu'il avait placées avec soin dans la salle. Ce devait être

Du monde entre mes mains, j'ai vu les destinées.

(Voltaire, mort de César.)

Lith de Ve Noël r. Dauphine, 26.



un bien grand événement que celui de cette première, pour avoir pris tant de précautions. C'était, je l'avoue, la première fois que je trouvais cette expression; il faut que les claqueurs d'aujourd'hui soient moins « artistes » que leurs devanciers! Voici la définition qui en est donnée :

« Les dames-claque sont des spectatrices chargées de faire le mouchoir, non pas comme le faisait M. Vidocq en sa première jeunesse, mais à la façon des romantiques, et pour la plus grande gloire du sentiment. Il serait facile de montrer au doigt ces pleureuses le soir de la première représentation d'un drame ou d'un mélodrame. Nous allons, à ce sujet, rappeler une anecdote que nous garantissons historique.

« Depuis que nos grands théâtres se sont déclarés en faveur du genre lacrymal, ils ne négligent aucune occasion de *soigner* la réussite des mimodrames qu'ils offrent à l'admiration du public. Parmi les moyens qu'ils mettent en œuvre, il ne faut pas oublier les *dames-claque*. Il y a quelque temps que l'une des plus sensibles fut mandée par un révérend père-noble et une ci-devant jeune première, qui lui promirent cent francs si elle voulait sangloter au second acte de la pièce nouvelle, pleurer au quatrième, se trouver mal au dénouement, le tout d'une manière sensible, afin que les journalistes pussent, le lendemain, relater le fait dans leurs feuilles. La proposition était trop avantageuse pour ne pas être acceptée. Il fut convenu, en outre, qu'on surveillerait du fond d'une loge la conduite de la *compéresse*, placée au milieu de la première galerie. Les choses furent

d'abord comme on l'avait espéré. La *dame-claque* sanglota à perdre haleine au moment convenu, et lâcha, au quatrième acte, ses deux cataractes oculaires, mais le public, prenant la pièce à revers, siffla avec tant d'unanimité que force fut de baisser la toile avant la fin, incident qui empêcha l'évanouissement convenu. Malgré cela, notre affligée n'alla pas moins, le lendemain, réclamer la somme promise ; on ne voulut lui en compter que la moitié, attendu qu'elle ne s'était pas évanouie : « Ce n'est pas ma faute, répondit-elle ; « j'avais pris tous mes arrangements pour cela ; « et si vous refusez de me solder entièrement, je « vous promets que je divulguerai notre marché, « à mes risques et périls. » Cette menace, faite d'un ton décidé, intimida les inventeurs de la scène tragi-comique, et les cent francs furent payés comme si l'évanouissement s'était effectué. »

Un ingénieux chef de claque d'aujourd'hui rétablira-t-il les *dames-claque* ?

Je peux joindre ici à cette physiologie de la claque, comme petit document piquant, les recommandations faites par un « général Bravo » à ses hommes, et consignées par lui par écrit, au sujet des artistes de « son » théâtre. C'est un morceau touchant à la critique qui, ma foi, n'est pas maladroit.

« Mlle L... met assez de naturel et de verve dans ses rôles pour qu'on se borne à *indiquer le mouvement*. Il faut *forcer* un peu plus avec Mlle D..., dont le talent est plus froid. Mlle E... *commande le bravo* par son jeu franc et sa gaîté communicative.

M^lle^N... appelle la claque par sa démarche décidée. Il fut un temps où Mlle B... n'avait qu'à se montrer pour faire partir le public ; aujourd'hui un peu d'aide est nécessaire, car, tout en perdant les roses de son teint, elle a gardé la plupart de ses défauts. Ainsi fait-elle précéder d'un repos les dernières syllabes féminines.

« Vous n'avez devant vous qu'une jeune princes—se.

« Il est donc indispensable que la claque parte avant la fin du mot. M. L... n'est pas content de lui lorsqu'il n'est que beau et admirable : il veut absolument être sublime. Aussi, ne doit-on jamais craindre de frapper trop fort, surtout, lorsque, à la suite d'une tirade ronflante, il vient se poser mélodramatiquement sur la rampe et, regardant le public avec jubilation, il semble lui dire : « Es-tu content, public ? »

« Il y a un peu plus de mal avec Mlle D..., dont les admirateurs baissent sensiblement. Elle retrouve de temps en temps quelques élans de tradition, mais en général, elle n'a plus dans la voix que certaines cordes trop hautes ou trop basses ; le médium est parti et doit faire présumer qu'il ne reviendra pas.

« Il est donc utile de se tenir aux aguets afin de combler par des hourras les défauts d'organe, au fur et à mesure qu'ils se présentent.

« Il est également des absences de mémoire qu'il faut surveiller de très près. Quand M. C... s'emporte et frappe du pied, il n'y a pas un moment à perdre : vite, les applaudissements devront venir

à son secours ; pendant ce temps, le souffleur lui donne le mot et l'acteur reprend le fil de sa période... »

Pas trop mal, n'est-ce pas, pour un chef de claque ?

Ce n'est pas dans la salle, mais dans les coulisses qu'on a vu errer, fiévreusement, un autre personnage, qui peut dire, et non pas au figuré, qu'il tient dans ses mains la tête des acteurs : c'est le coiffeur du théâtre. Le coiffeur est loin d'être un « seigneur sans importance ». Il est le collaborateur du costumier. Par un abonnement annuel, il s'engage à fournir toutes les perruques qui sont nécessaires, selon le style, l'époque de la pièce. C'est un artiste à sa manière. Son art est limité, mais il y a encore beaucoup à faire dans ce domaine. On lui demande la connaissance parfaite des modes de tous les temps, du goût, de l'ingéniosité, et de la patiente complaisance, car les artistes sont volontiers exigeants, se déclarent rarement satisfaits, réclament sans cesse des modifications, pour être mieux à leur avantage. Ce n'est pas une petite affaire pour le maître-coiffeur que de monter une pièce où il y a une nombreuse figuration, une pièce antique, par exemple, où toute les barbes doivent être tressées. Le coiffeur a, dans le théâtre, un atelier qui lui est réservé et où il achève et met au point le travail qu'il a commencé chez lui. Il faut qu'il soit, lui aussi, homme de ressources.

J'ai vu un coiffeur parer... une statue. Il s'agissait d'une pièce scandinave. On avait commandé

au décorateur une statue du dieu Odin. Je ne sais par quel malentendu, le décorateur se trompa et, au dernier moment, envoya une statue de la déesse Freya. Grand embarras, un instant, car il était fait, dans le texte, une allusion très nette à Odin, et l'on eût souri en voyant à la place du maître du Walhalla une déesse, ayant tous les attributs féminins. Le directeur prit bravement son parti. Le costumier et le coiffeur furent prévenus ; le premier revêtit la statue d'un morceau d'étoffe ; le second colla une longue barbe au visage glabre de la déesse, une barbe dont les flots descendaient plus bas que la poitrine et, avec de l'ocre, lui donna les tons du bois dont elle était faite. Ainsi maquillée, la statue était assez acceptable pour qu'on ne remarquât point l'erreur.

M. Arthur Pougin a posé un petit problème aux chercheurs de curiosités théâtrales. Dans l'*Almanach des spectacles* de 1790, il a trouvé dans la liste des « préposés et employés à l'administration de l'Opéra » cette mention :

Perruques — M. Bruno.
Coeffeur — M. Desnoyer.
Coeffurier — M. Dubreuil.

Qu'est-ce que pouvait bien être le « coeffurier », à coté du perruquier et du coiffeur ? M. Pougin qui sait tout, pourtant, en fait d'histoire du théâtre, n'a pu élucider cette énigme.

Aujourd'hui, le coiffeur a un, deux ou trois aides, selon l'importance du théâtre et de la pièce. Il bénit, naturellement, les pièces modernes, qui ne lui donnent que peu de peine, relativement aux

autres, encore qu'il y ait, cependant, certaines perruques irrésistibles, dissimulant de fâcheuses calvities, qui soient des chefs-d'œuvre.

S'il s'agit d'un ouvrage à costumes, l'armurier a également assisté aux dernières répétitions. L'Opéra possède un magasin d'armes qui est une sorte de musée, mais les autres théâtres sont généralement moins bien pourvus, à ce point de vue, et ils ont un contrat avec un spécialiste d'armes de théâtre qui fournit ce dont on a besoin. Il y a de très belles armes de théâtre, reproduisant des pièces de collection et qui valent un prix élevé. Avec le souci d'exactitude que l'on a aujourd'hui, on ne se contente plus d'un à-peu-près. Pour certaines reconstitutions antiques, notamment, on arrive à des dépenses considérables, ces commandes spéciales exigeant beaucoup de recherches et d'habileté dans l'exécution.



Les « accessoires » sont également, à présent, d'un « fini » presque toujours remarquable. Pour ne citer qu'un exemple récent, qu'on se rappelle ceux de la *Martyre*, à la Comédie-Française. Ils évoquaient avec une merveilleuse fidélité les ob-

jets familiers de la Rome païenne. Il y a deux grandes maisons qui ont, pour ainsi dire, le monopole des cartonnages artistiques ou des imitations de toute sorte. Je sais ainsi — pour l'avoir demandée — une série d'instruments de musique anciens qui, pour la perfection de la reproduction, ont un véritable intérêt.



Atelier de cartonnages artistiques.

Quant aux menus accessoires, ils sont fabriqués au théâtre par l'employé chargé de ce service, qui, quelquefois — et les choses n'en vont pas plus mal — est une femme. Cet employé a pour mission de réunir, d'après une liste qui lui est remise par le régisseur, tous les objets qui doivent servir au cours de la pièce, lettres, plumes, verres, assiettes, etc. Il faut là un soin allant jusqu'à l'extrême minutie. On devine dans quel embarras l'absence d'un de ces objets pourrait mettre l'ac-

teur en scène. Il y a dans tous les recueils d'*anas* dramatiques quantité d'historiettes contant des traits de présence d'esprit de comédiens suppléant par une addition au texte à l'oubli d'un accessoire. C'est par exemple, l'aventure de cet artiste qui devait recevoir d'un facteur entrant sur le théâtre une lettre qui modifiait soudain la situation. Le



Atelier de cartonnages.

facteur arriva bien, il ouvrit sa boîte pour y prendre l'enveloppe. Par quel accident la boîte se trouva-t-elle vide ? Le « petit rôle » qui jouait le facteur, sachant quelle gravité pouvait avoir l'incident, se trouble, pâlit, ne retient pas un geste d'inquiétude.

L'acteur comprend ce qui se passe, et, avec un superbe sang-froid, il s'écrie, ou à peu près : « Ah ! coquin, tu t'es grisé... Tu as perdu la lettre que m'écrivait mon fils... Heureusement, je connais

bien ses sentiments... je devine ce qu'il me disait... » Et, imperturbablement, il récite la lettre qu'il eut dû lire... L'action continue...

A la vérité, on imagine volontiers sur ce thème plus d'anecdotes qu'il y en a. En fait, l'embarras est toujours très grand quand une circonstance fâcheuse fait, par hasard, risquer un de ces accrocs. Mais les mesures sont, en général, bien prises.

Le magasin d'accessoires se trouve, presque toujours, immédiatement à côté de la scène. C'est, selon les circonstances, une pièce de dimensions qui deviennent bientôt forcément trop restreintes ou un réduit grillé ménagé où l'on a pu, encore plus insuffisant pour la quantité de choses qui y sont amoncelées. Pour le profane, c'est l'impression d'une boutique de bric-à-brac. Que d'objets bizarres, hétéroclites, invraisemblables, réunis là ! Tous ont eu, à un moment donné, leur essentielle utilité. Des épaves de toutes les époques, de tous les mondes se trouvent rassemblées sur les tablettes, évoquant des pièces représentées, à côté des menus ustensiles qui servent presque constamment. Comme auteur, j'admirais naguère, l'adresse de la personne chargée dans un théâtre littéraire, du département des accessoires, lui ayant demandé de confectionner, ce qui n'était pas très commun, un cœur dans un bocal. Cela fut fait en un tour de main et l'on eût juré qu'on se trouvait en présence d'une véritable pièce anatomique. Le chef des accessoires doit être un « débrouillard » dans toute la force du mot, ne s'embarrassant d'aucune difficulté, sachant où tout

rencontrer, ayant des relations partout, tant soit peu au besoin, peintre ou sculpteur. C'est encore lui qui charge de poudre les armes, qui compose les boissons qui sont décorées de noms pompeux, versées dans des bouteilles appropriées, ou qui cuisine la soupe fumante que l'on apporte, dans un drame rustique aux gars de la ferme.

Les repas de théâtre ! sur ce sujet, M. Becq de Fouquières a noté des observations qui sont très justes, en rappelant les pièces « où l'on dîne ». « Je prendrai, dit-il, un exemple dans l'*Ami Fritz*. Le repas que l'on sert au premier acte nécessite un grand nombre d'accessoires qui ont chacun une certaine importance, les uns parce qu'ils ont un rapport avec le texte, les autres, parce qu'ils servent à des combinaisons scéniques. Il faut donc observer la *loi de proportion*. La nappe, sur laquelle l'attention des spectacteurs est formellement appelée, doit être d'une imitation beaucoup plus parfaite que les autres parties du service. Les détails du repas ne doivent pas être traités tous avec le même soin, ni atteindre le même degré de fini, car ils ne sont pas tous destinés à faire également illusion. La fumée qui s'échappe de la soupière répond par la perfection d'imitation au jeu de scène qui ouvre le repas et sur lequel l'attention du spectateur est maintenue pendant un certain temps. Mais, après la soupe, toute la suite du repas est composée d'accessoires de théâtre, qui sont bientôt relégués au deuxième et troisième plan d'importance par la marche de l'action théâtrale. Si nous nous transportons dans un autre théâtre, à la Gaîté, nous verrons qu'au

premier tableau de la *Charbonnière,* pièce dans laquelle la mise en scène occupait le premier rang, la loi de proportion était cependant observée et exactement de la même façon dans la disposition du banquet des fiançailles. La règle est générale et on en trouvera l'application dans toute mise en scène bien conçue. C'est ainsi que sont réglés les repas de Don César au quatrième acte de *Ruy-Blas*, celui d'Annibal et de Fabrice dans l'*Aventurière,* celui de l'oncle et du neveu dans *Il ne faut jurer de rien.* Il ne faut insister que sur les détails qui ont un lien étroit avec l'action : dès que l'attention du public se détourne vers un autre objet, il faut que le repas s'efface et prenne fin. D'ailleurs, l'observation du temps exact n'est jamais nécessaire au théâtre. Comme dans la vie réelle le spectateur perd la notion du temps dès que son attention est détournée... »

V

Les figurants.

Le « figurant » mérite sa monographie. Il inspira nombre de croquis à la plume, sans parler des croquis au crayon de Gavarni et de Daumier, dans les *Français peints par eux-mêmes*. Il fut souvent silhouetté, mais généralement avec plus de fantaisie que d'exactitude.

Je rappellerai, notamment, l'amusante étude d'Etienne Arago, qui dit, en souriant, qu'il appartient « à une race mixte, à moitié acteur, à moitié décor, tour à tour bête, héros, machine ». L'esprit dispensa l'écrivain d'observation. C'est lui qui, emporté par l'habitude de la critique narquoise, avançait « qu'il fallait plus de talent pour faire un figurant supportable qu'un acteur excellent ». Et il développait ce paradoxe en démontrant que l'acteur n'a qu'un emploi dans lequel il se retranche, son engagement à la main. Mais « brodequin ou cothurne, casque en cuir ou casque à mèche, botte ou espadrille, sabot ou soulier à la poulaine, il faut que le figurant ait le pied à toutes chaussures, comme la tête à toute perruque. Artiste multiforme, caméléon dramatique, le figurant est forcé par sa spécialité, ou plutôt faute de spécialité, de paraître jeune ou vieux, bossu ou bien fait, borgne ou aveugle, roi ou paysan, sauvage

ou civilisé, selon le bon plaisir du dernier faiseur de dialogues »...

Et d'autres plaisanteries sur le même thème :

« Toi, superbe Orbassan, c'est toi que je défie !

« Ainsi dit Tancrède, et il jette son gant sur le théâtre. Orbassan fait un geste du doigt; son écuyer s'avance fièrement, se baisse, ramasse le gage de combat et va reprendre sa place. On croit que cela n'est rien, s'avancer, se baisser, ramasser, se replacer!... mais c'est le sublime du métier! que dis-je, c'est le triomphe de l'art. Il n'est peut-être pas d'acteur consommé qui exécutât ces divers mouvements sans prêter à rire à la multitude.

« Toi, superbe Orbassan, c'est toi que je défie !

« Rien, au contraire, n'est plus aisé à bien lancer : il ne faut pour cela que de l'organe, de l'œil, de la noblesse, de l'âme, des misères, enfin! J'ai toujours vu à ce vers les débutants les plus médiocres criblés d'applaudissements : d'où l'on doit nécessairement conclure que, contrairement aux habitudes prises, c'est le figurant qui devrait faire fi du comédien, et que, pour le hisser au rang qui lui appartient sur l'échelle dramatique, il ne lui manque qu'un bon panégyriste. »

Puis des anecdotes sur « l'ambition » des figurants, aspirant à remplir des rôles. Telle l'histoire d'un certain Fonbonne, qui remettait en scène les lettres, dont la remise n'est même pas accompagnée par un mot, avec une grâce particulière.

Enivré des éloges que sa spécialité lui avait attirés, il voulut en obtenir le prix.

« Saisissant son courage et son chapeau à deux mains, il se présenta chez le directeur du théâtre auquel il appartenait : « Monsieur, lui dit-il, je ne crois pas remplir ma place aussi bien que Mlle Georges, mais enfin, je tiens un emploi indispensable à la satisfaction du public. Je n'exige pas vingt-cinq mille francs comme M. Frédéric Lemaître... oh, non, pas encore, mais mes émoluments sont modestes, et je viens vous demander une légère augmentation.

« — Monsieur Fonbonne, répondit le directeur, sans lui laisser formuler le chiffre de ses prétentions, je vous estime, je vous aime, vous êtes une de mes plus solides colonnes; je sais tout ce que vous valez, et je trouve votre demande de la plus exacte justice.

« Ici, le front de M. Fonbonne se redressa, et l'index et le pouce de sa main droite se glissèrent dans le gousset de son gilet, qu'ils parcoururent comme pour en sonder les profondeurs et savoir s'il pouvait contenir le surcroît d'appointements qu'un tel début semblait lui promettre.

« — Ainsi, je puis donc espérer qu'une augmentation de...

« — Espérez, monsieur Fonbonne, espérez, car les temps sont durs, et l'espoir est un grand soulagement à toutes les misères. »

« Le figurant se sentit vaguement inquiet.

« Cependant le directeur insista.

« — Je vous répète que je vous approuve, et, pour que vous n'en doutiez pas, vous ne sortirez

pas d'ici sans avoir reçu la preuve de ma bienveillance et de mon estime. »

« Nouveau mouvement de joie, mais, immédiatement aussi, nouvelle douche.

« — Monsieur Fonbonne, vu les recettes courantes, il m'est impossible de vous donner de l'augmentation, mais le lucre n'est pas l'unique passion de l'artiste. Ne pouvant vous satisfaire du côté de l'argent, je vous satisferai du côté de la vanité. Vous étiez figurant, comparse : dès ce jour, vous êtes artiste. Vous étiez porté sur la feuille des figurants : vous émargerez désormais sur celle des comédiens. Allez, et, désormais, appelez sans crainte M. Frédéric « mon camarade ». J'espère, monsieur Fonbonne, que vous saurez reconnaître ce que je fais pour vous. »

« Et M. Fonbonne se retira, heureux et fier de ce surcroît d'honneurs ; mais, hélas, la médaille avait un revers. Les figurants étaient payés régulièrement, par quinzaine. Les artistes, en ce théâtre, subissaient fréquemment des retards dans leurs appointements et M. Fonbonne, dans sa nouvelle dignité, fut obligé de vivre à crédit pendant plusieurs semaines : les grandeurs coûtent toujours quelque chose... »

Tout cela, c'est de la spirituelle chronique. Rentrons maintenant dans le domaine de la réalité. Le figurant peut se définir plus simplement : un résigné qui, moyennant un franc ou un franc cinquante par soirée, se prête passivement, sans chercher à comprendre, à tout ce qu'on exige de lui.

Généralement, il est recruté par un employé



Un atelier de cartonnage artistique

appointé, le chef de la figuration, lequel a pour mission de « fournir » au théâtre le nombre d'hommes nécessaires, de leur transmettre les indications qu'il a reçues du régisseur général, de les surveiller, de leur indiquer la façon de s'habiller, de les grouper ensuite sur le théâtre, et qui, théoriquement au moins, est responsable de leur conduite.

Dans les théâtres qui emploient une figuration considérable, le monde des figurants est un monde un peu mêlé. On ne demande pas de « références », et on prend, selon les besoins, pour un soir, ce qui se présente pour faire le « peuple ». Dans un théâtre populaire, voisin du Palais de Justice, certains individus, sans s'en vanter, naturellement, venaient figurer en sortant du Dépôt, s'offrant au rabais. Gilles et Abadie, chefs d'une bande d'assassins, avaient figuré à l'Ambigu, et ce détail fut rappelé à l'audience. Il arrive aussi aux chefs de figuration qui cherchent à économiser sur la somme qui leur fut remise pour engager leur personnel, d'employer ce qu'on appelle en argot théâtral des « têtes à l'huile », c'est-à-dire des amateurs qui ne demandent point de salaire.

Mais, avec de tels éléments, on ne produirait que du désordre. Il faut un noyau de figurants réguliers, dans lesquels s'encadrent ces indépendants, et qui exécutent ponctuellement les mouvements laborieusement réglés, que les autres n'ont qu'à reproduire.

On conçoit que les directeurs tiennent peu à ces passants. Ils cherchent à obtenir de leur chef de

figuration des hommes ayant quelque tenue, quelque souci du devoir, quelque habitude de la scène, c'est-à-dire des « professionnels », qui seuls, peuvent comprendre rapidement et rendre ce qu'on leur demande.

Dans les théâtres littéraires, où le règlement des salaires se fait plus correctement, sans marchandages, où l'administration, tenant à ce que tout se passe régulièrement, opère le paiement elle-même, où, d'ailleurs, on n'emploie pas de véritables masses, on arrive à avoir de très braves gens, propres, soigneux, se retrouvant toujours les mêmes, obéissants, bien « en main », prenant peu à peu goût au métier supplémentaire qu'ils ajoutent à leur métier.

Ce sont le plus souvent des concierges, des ouvriers travaillant chez eux, et qui peuvent abandonner leur ouvrage sans inconvénient, pour les répétitions de jour (c'est le point qui rend le plus difficile le recrutement des figurants convenables), des camarades de petit atelier où la besogne n'est point trop active.

Ceux-là, exacts, intelligents, ne buvant pas, s'intéressent à la vie du théâtre, causent entre eux de la pièce, connaissent les artistes, et ils sont capables, au besoin, de sacrifier leur salaire d'ouvriers pour leur moindre salaire de figurants si on exige d'eux, en un moment qui les gêne, une répétition dans la journée. Les répétitions sont payées, d'ailleurs, du même prix que les représentations. Il se glisse aussi parmi eux quelques acteurs de théâtres de banlieue inoccupés, qu'on reconnaît à la naïve importance qu'ils cherchent à se donner.

Quand l'importance de la mise en scène exige du renfort, ce sont les figurants réguliers qui, dès que la nouvelle est connue, préviennent des amis. Le spectacle est assez mélancolique du choix de ceux qui seront admis. On fait ranger les postulants sur la scène, à peu près par rang de taille, sur un rang. Le directeur, suivi du régisseur, passe devant eux, et comme tout groupement humain présente de pitoyables laideurs, écarte ceux dont les désavantages physiques sont par trop manifestes. Avec un peu plus de ménagements, il agit de même pour les femmes.

Celles-ci sont payées généralement cinquante centimes de plus que les hommes. Ce sont des ouvrières qui gagnent, plus péniblement qu'au théâtre, un franc cinquante ou deux francs et qui, par là, sont empressées à figurer. Ce sont aussi des modèles d'atelier (plus capricieuses que les autres, celles-là!), ou des femmes de petits employés de la maison, n'ayant point mauvaise tournure.

J'ai qualifié les figurants de « résignés ». Je ne dis pas, cependant que, avec le temps, une petite gloriole ne leur vienne quelquefois. Les beaux costumes tentent évidemment plus que les haillons, et on aimera mieux être un décoratif « garde du roi » au casque empanaché, qu'un vulgaire « peuple ». On prendra goût aussi à se mettre en évidence. Je sentis quelque dépit, par exemple, quand je montai la *Grand'mère*, de Victor Hugo, chez les soldats, superbement habillés de rouge, de la Landgrave venant pour arrêter le duc Charles, quand je leur demandai de se dissimuler

derrière les arbres, de façon à ce qu'on ne fît que deviner leur présence menaçante : cela leur paraissait un peu dur, assurément, de s'être habillés à peu près pour rien et de se cacher, au lieu de parader. D'ailleurs, il finit par s'établir une sorte de hiérarchie, et ce sont ces sortes de brigadiers de la figuration qui remplissent les rôles muets, réclamant, pour ne pas faire sourire, de l'aisance, de la sûreté dans les manières et dans la démarche.

Etienne Arago plaisantait en parlant des « talents » des figurants, mais il est certain que le métier s'apprend, rien ne s'improvisant en ce monde. Les nouveaux venus ont immanquablement une tendance à se grouper dans des attitudes militaires, raides et figées, à former des rangs comme au régiment, à se tenir immobiles ; et l' « art », c'est de donner l'impression du naturel, de la vie.

La méthode est absurde qui consiste, aux dernières répétitions, à brutaliser, à rudoyer les figurants. On ne l'a conservée que dans les théâtres secondaires. On obtient d'eux tout ce qu'on peut obtenir en stimulant un peu, au contraire, leur amour-propre, en leur donnant, à leurs propres yeux, quelque importance, en faisant appel à leur bonne volonté, et, surtout, ce qui devrait être le commencement de tout, en leur expliquant patiemment ce qu'on attend d'eux. Ils arrivent alors à s'intéresser à l'action, à s'imaginer qu'ils y ont une certaine part, et ils recommencent dix fois de suite, de bonne grâce, s'il le faut, le mouvement difficile que l'on cherche à régler.

Je parlais de l'attachement qu'ils finissent par vouer à leur métier. Il m'arriva un jour, avec une lettre de recommandation, un malheureux garçon qui se trouvait dans une détresse effroyable. Il était de fort bonne famille, il avait reçu une éducation convenable. La malechance s'était acharnée contre lui, et, à bout d'expédients, il avait pensé à se faire employer comme figurant, faute de mieux. J'acquiesçai à son désir et je le le recommandai au régisseur général.

Je le retrouvai dans un groupe de « gardes » dans une tragédie. Il avait quelque embarras, quelque honte, une sorte de pudeur à se rencontrer là. Je le compris, et je détournai intentionnellement les yeux en passant près de lui.

Avec quelques égards pour sa situation particulière, on le fit « travailler » aussi souvent que possible, et, dans les pièces même qui n'exigeaient que peu de monde, on le convoquait, pour lui faire gagner la très petite somme qui, pourtant, dans sa misère, lui devait être une aide.

Quelques mois se passèrent. Le théâtre joua une pièce moderne, à peu de personnages. Le régisseur vit un jour arriver chez lui un jeune homme très correctement mis, ayant fort bonne mine. C'était le figurant par nécessité qui avait enfin trouvé une situation décente, en rapport avec son instruction. Il était maintenant tiré d'embarras ; il gagnait suffisamment sa vie. Un certain avenir s'ouvrait même devant lui... Eh bien, il venait demander quel serait l'ouvrage qui succèderait à celui qu'on représentait, et s'il n'y

aurait pas là de figuration... Auquel cas, il demandait que l'on pensât à lui... Il avait maintenant la nostalgie du théâtre...



VI

Questions matérielles. — Relations de droit entre l'auteur et le directeur. — La Société des auteurs dramatiques. — Obligations mutuelles. — Les droits d'auteur. — L'assistance publique. — Le caissier. — Le contrôleur en chef. — Le commissaire de police. — Les médecins de théâtre.

J'ai parlé déjà des relations entre l'auteur et le directeur: j'entends celles qui sont réglées par les conventions avec la Société des auteurs dramatiques.

Tout directeur de théâtre signe, avec la Société, un traité. Ce chapitre n'est que l'analyse de la partie générale et commune à toutes les grandes scènes, de ce document. Il devait trouver ici sa place : c'est la vie de théâtre dans ce qu'elle a, non plus d'imprévu, de fantaisiste, mais de déterminé, dans tout ce qui donne force de loi aux arrangements pris.

Tout le monde sait que la Société des auteurs dramatiques, devenue une des plus fortes institutions, une de celles qui prennent le mieux leurs membres sous leur sauvegarde et défendent le plus sûrement leurs droits, fut fondée en 1829, sous l'inspiration de Scribe, reprenant l'idée de Beaumarchais. Elle a à sa tête une commission élue, se réunissant le vendredi de chaque semaine, formée de quinze membres qui agissent en son

nom, établissent les traités, connaissent des différends qui se peuvent produire, prennent les mesures nécessaires aux intérêts des sociétaires. Deux agents généraux sont chargés de la perception des droits d'auteur.

La Société a des membres titulaires, ayant droit à soixante ans d'âge et après vingt ans de sociétariat, à une retraite, et des membres adhérents, n'ayant pas le nombre d'actes fixé par les statuts pour être sociétaires, mais également protégés en ce qui concerne la représentation de leurs ouvrages.

Il y a eu, à diverses époques, brouilles entre la Société et certains théâtres, refusant de se prêter à des conditions qu'ils estimaient d'une exigence excessive. Le théâtre était alors mis à l'interdit par la Société, c'est-à-dire qu'aucun de ses membres ne devait lui donner de pièce. Ces démêlés ont rarement duré longtemps. L'intérêt des théâtres et de la Société n'est-il pas, d'ailleurs, de vivre en bonne intelligence ?

Ceci dit, examinons les principaux articles d'un traité. Il stipule d'abord le délai dans lequel devra être joué un ouvrage reçu. Ce délai peut varier, selon les théâtres. Sur les scènes littéraires, il est de deux ou trois ans. Il est prévu que la pièce n'ayant pas été représentée dans ce laps de temps, le directeur doit à l'auteur une indemnité de trois mille francs pour une pièce en quatre ou cinq actes, de deux mille francs pour une pièce en trois actes, de mille francs pour une pièce en un ou deux actes.

Les manuscrits, la copie de rôles sont à la

charge de l'auteur. Dans les théâtres de musique, les compositeurs ne doivent fournir que le manuscrit de leur partition, la copie des rôles, chœurs et parties d'orchestre restant à la charge de l'administration du théâtre.

Le directeur doit à l'auteur au moins trois représentations (on imagine que ce n'est pas son intérêt de se borner à ce chiffre). L'article 6 dit, en effet : « La chute d'un ouvrage ne sera un fait acquis et constaté, qu'après la troisième représentation. Les auteurs d'une pièce, mal accueillie, pourront donc toujours exiger ces trois épreuves. »

Les auteurs ne peuvent retirer un ouvrage de répertoire du théâtre lorsque, dans l'espace d'un an, cet ouvrage aura eu dix représentations consécutives.

Le traité règle ensuite les droits d'auteur, variant selon les théâtres, de dix à quinze pour cent sur la recette brute. Ces droits sont touchés chaque soir par un employé de la Société. L'auteur reçoit aussi pour une certaine somme — cent francs s'il s'agit d'un ouvrage tenant tout le spectacle — de billets qu'il vend généralement à une agence spéciale, lui assurant un payement fixe de ces billets.

Pour la première et la seconde représentation, l'auteur a, de par le traité, la disposition d'un certain nombre de places, dont les numéros sont inscrits d'avance. La représentation d'un acte lui assure ses entrées au théâtre pendant un an ; celle de quatre ou cinq actes, pendant cinq ans ; celle de six actes lui donne son entrée à vie.

Douze actes représentés donnent droit à une seconde entrée à vie, transmissible sur la tête d'un tiers.

Le Directeur ne peut jouer une pièce à laquelle il ait collaboré, ni une pièce composée par une personne associée ou intéressée dans sa direction. Il hérite des pièces reçues par ses prédécesseurs et est tenu de les représenter dans les délais calculés à partir du jour de la réception. Il doit, chaque mois, du 1er au 6, envoyer au siège de la société, un bulletin pour chacune des pièces reçues dans le mois précédent.

Personne ne peut assister aux répétitions d'un ouvrage sans le double consentement des auteurs et du directeur.

Dans le cas où les auteurs, jugeant leur pièce imparfaite, voudraient en retarder la représentation, le directeur pourra les mettre en demeure de rendre leur pièce jouable dans un délai de dix jours. Ces délais expirés, il sera permis au directeur d'en prendre acte et de passer outre.

Le directeur verse un cautionnement à la caisse de la Société.

Telles sont les bases générales d'un traité avec la Société des auteurs dramatiques. L'Assistance Publique est une autre puissance avec laquelle doit compter le Directeur. Elle, elle ne protège qu'elle même, et elle se protège bien. Elle prend le onzième de la recette *brute,* ce qui est, incontestablement, une trop lourde charge pour les théâtres, une charge qui n'est pas équitable.

Ainsi la recette journalière est-elle grevée de

fortes redevances. Prenons, par exemple, une recette de .... Fr. 3.629 25

Il faut en déduire :

Indigents....... Fr.	339 02	
Auteurs............	435 50	
Plus, les dépenses obligatoires :		
Pompiers	8 40	
Gardes..............	17 50	
Soit un total de....................		800 42
La Recette nette est donc de.... Fr.		2.828 83

Le Préposé de l'Assistance Publique n'attend pas, lui non plus, au lendemain : il prélève chaque soir, vers dix heures, après les comptes arrêtés, ce qui revient à sa tyrannique administration, qui ne se soucie pas des frais quotidiens du Directeur.

Le caissier le voit s'en aller impassible, après l'avoir allégé, lui, d'une partie de la recette qui, quelquefois, fera faute.

La recette ! c'est le moment solennel, au théâtre. C'est le bulletin de victoire ou le fâcheux avertissement. Tout le monde a tôt fait de la savoir, et, selon ce qu'elle est, une belle humeur générale règne ou la mélancolie apparaît sur les visages. Le caissier la transcrit sur des imprimés qu'il remet aux principaux chefs de service. Le régisseur l'écrit, à son tour, sur le livre de ses observations quotidiennes où elle va demeurer, souvenir heureux ou malheureux.

La « location » a bien édifié d'avance sur ce

qu'elle sera. Si la pièce est bien lancée, si le succès s'est bien dessiné, on peut tirer des horoscopes à peu près certains pour établir un rapport entre la location acquise et le produit entier du « bureau. » Cette « loi » varie d'ailleurs selon la nature des succès, et c'est pourquoi on ne peut que l'indiquer.

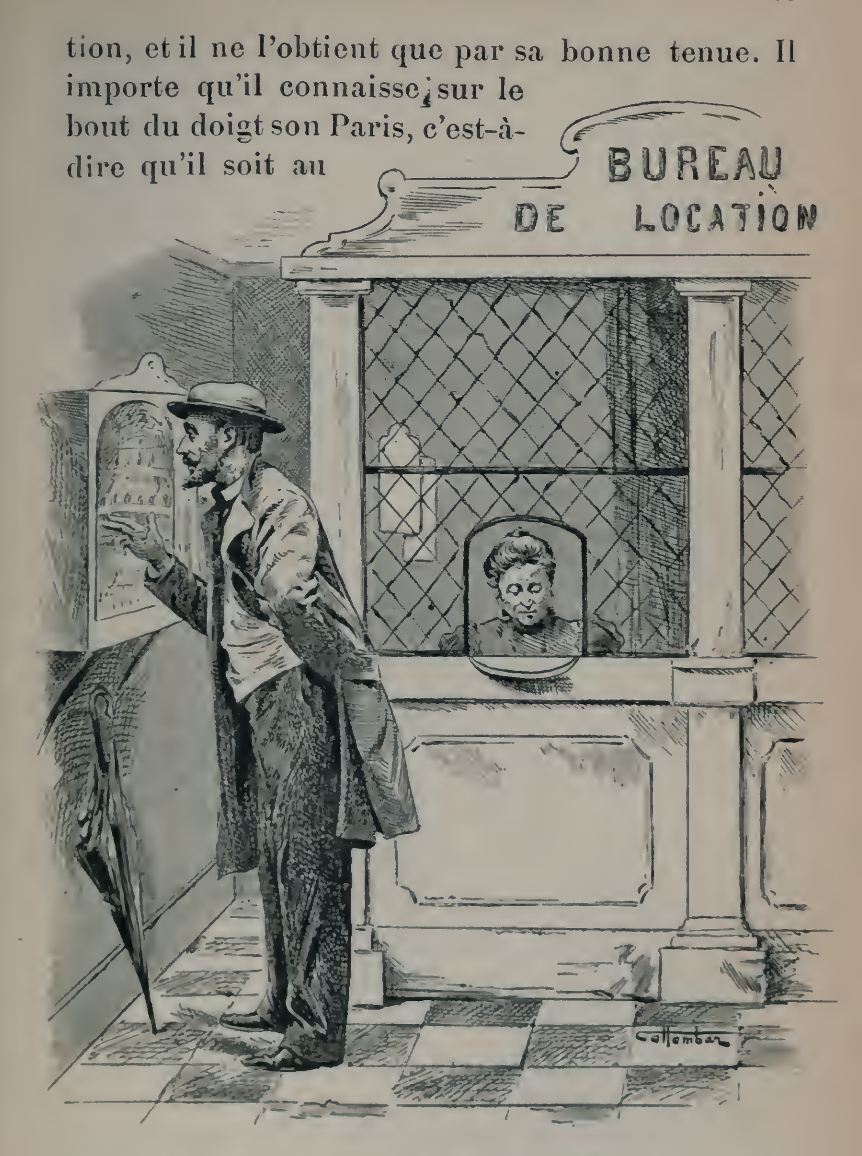


La recette.

La recette s'établit dans un bureau particulier, généralement voisin du contrôle. Le caissier, le contrôleur en chef, le représentant des auteurs et celui de l'Assistance publique se livrent à cette opération essentielle. Le produit des « suppléments », dû à des changements de places demandés par les spectateurs, entre en compte. C'est ce qu'on appelle « la petite recette ». Heureux les théâtres où ce travail des comptes demande beaucoup de temps !

Le contrôleur en chef, puisque je viens de le nommer, dans ces indications toutes matérielles, est un fonctionnaire de confiance du théâtre. A lui aussi, il faut nombre de qualités. Il doit avoir de l'autorité sur le personnel placé sous ses ordres, inspecteurs, ouvreuses, préposées à la loca-

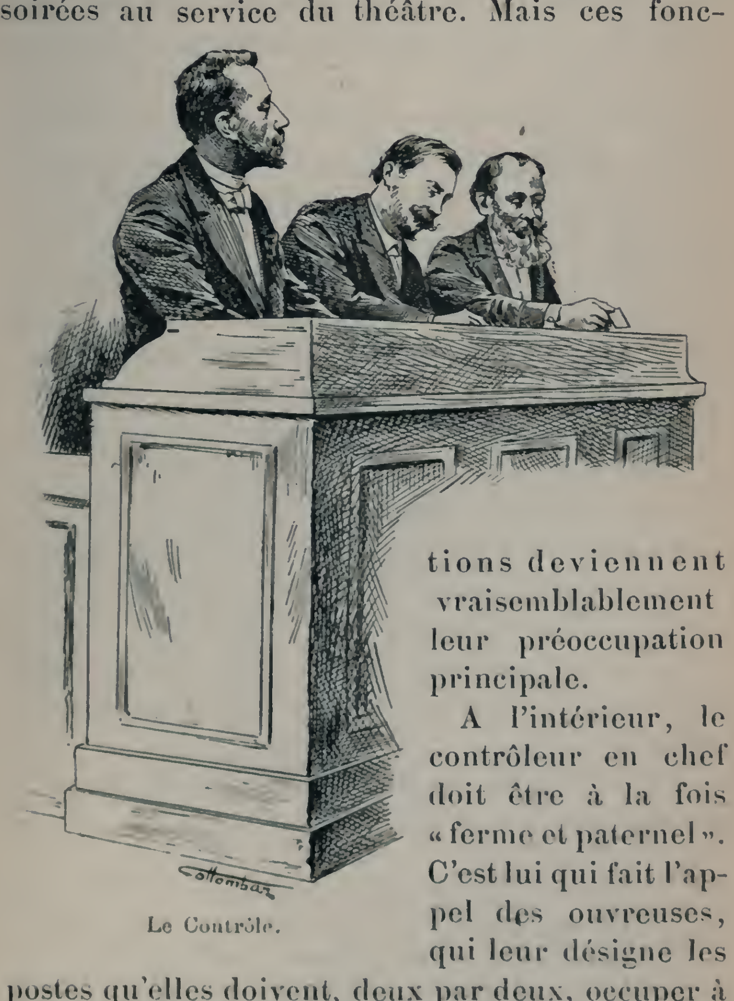
tion, et il ne l'obtient que par sa bonne tenue. Il importe qu'il connaisse, sur le bout du doigt son Paris, c'est-à-dire qu'il soit au



courant de tout ce qui compte dans le monde théâtral, qu'il puisse distinguer immédiatement les personnes qui ont droit à des égards particuliers, les critiques « influents », les auteurs, les

membres des diverses commissions. Le moindre impair devient pour lui une faute professionnelle grave. Ce tact, cette sûreté ne s'acquièrent point en un jour. Une courtoisie à toute épreuve, même en présence de réclamations quelquefois absurdes, lui est nécessaire : il y a tant de grincheux, toujours prêts aux réclamations ! En cas d'affluence, son art consiste à trouver le moyen de caser encore du monde, même après qu'il semble que ce ne soit plus chose possible. Au cas contraire, il s'entend à faire illusion, à disposer son public de façon à donner l'apparence d'une salle bien garnie. Il doit avoir du coup d'œil, de la décision, du jugement : du bureau où il trône, dans le vestibule, il est un peu, au moment de l'entrée, comme un général, sur qui pèse une lourde responsabilité. Il trouve le temps d'échanger un mot aimable avec un habitué, de s'excuser de ne pouvoir faire mieux pour un mécontent, tout en voyant passer devant lui un flot humain. Son crayon rouge à la main, soit qu'il marque sur sa « feuille » l'arrivée des titulaires d'un billet numéroté, soit qu'il délivre des places sur un morceau de papier, il surveille ses auxiliaires dans la trituration et l'échange de « cartons » auxquels il se livre. Il a l'œil à tout, prévoit les désirs, les exploite au mieux de l'intérêt du théâtre, a une solution toute prête pour tous les incidents qui se peuvent produire, et, gouvernant par la modération, il sait avec quelle réserve il doit user de la garde appelée, en cas de besoin, à lui prêter main-forte. Aussi les bons contrôleurs étant rares, vieillissent-ils sous le harnois.

Ce sont, le plus souvent, des employés d'administration, — des employés modèles, — qui ajoutent cette corde à leur arc, employant leurs soirées au service du théâtre. Mais ces fonctions deviennent vraisemblablement leur préoccupation principale.


Le Contrôle.

A l'intérieur, le contrôleur en chef doit être à la fois « ferme et paternel ». C'est lui qui fait l'appel des ouvreuses, qui leur désigne les postes qu'elles doivent, deux par deux, occuper à tour de rôle, qui leur inflige, le cas échéant, des amendes, qui juge, en premier ressort, de leurs petits conflits avec le public, tâche délicate, car le public, qui récrimine volontiers, a quelquefois

tort, et il faut le ménager, tout en ne lui donnant pas une satisfaction qui ne serait point légitime. Les spectateurs ont une tendance très facile à rendre les malheureuses ouvreuses responsables de tout. Je confesse qu'elles sont quelquefois agaçantes, mais elles ne sont point généralement coupables de tous les forfaits dont on les charge, par la raison qu'aucune initiative ne leur est laissée et qu'elles sont soumises à une discipline très sévère.

Il faut croire, cependant, que leur métier n'est point si ingrat, puisque, dans tout théâtre, les demandes affluent pour cet emploi. Dans les théâtres subventionnés, elles ont presque toutes dû leur modeste situation à de hautes recommandations. Elles payent une redevance mensuelle au théâtre, moyennant quoi elles tirent leur profit des menus offices qu'elles rendent au public. Elles sont soumises à toute une comptabilité de « cartons » qu'elles doivent représenter à un moment donné, de façon à ce qu'un contrôle exact puisse être fait du nombre de personnes qu'elles ont placées.

Un poète n'a pas trouvé au dessous de lui de tracer, en vers, le portrait de l'ouvreuse :

Robe verte. Bonnet rose. Tablier noir.
Pendant l'acte, tandis qu'on rit ou que l'on pleure,
Impassible, attentive uniquement à l'heure,
Elle tricote, assise au milieu d'un couloir.

Que la vertu triomphe, ou que le héros meure
Victime d'un amour fatal et sans espoir,
Pour elle, puisque rien ne saurait l'émouvoir,
La pièce la plus courte est toujours la meilleure...

Elle a parfaitement, cependant, son opinion sur la pièce. Elle sait, dès le premier soir, même sans l'avoir vue autrement que par le châssis de verre d'une porte, à la dérobée, si elle fera ou



Dans les couloirs.

non de l'argent. Ce qu'elle redoute particulièrement, ce sont les porteurs de billets de faveur, lesquels passent pour être peu généreux.

A côté des ouvreuses titulaires, il y a les surnuméraires, qui attendent leur nomination en faisant les « remplacements », toujours hasardeux ;

et il peut, en effet, leur arriver de venir plusieurs fois de suite inutilement au théâtre.

J'ai dit que les ouvreuses faisaient successivement tous les postes. Ils sont, en effet, d'un produit très différent, et c'est l'équité qui commande qu'elles soient un jour aux avant-scènes et un autre aux dernières galeries, où l'aubaine risque d'être mince.

Pendant que je suis en train d'esquisser des physionomies de théâtre, du côté de la salle, il ne faut pas oublier le commissaire de police, qui, assistant à la représentation plusieurs fois par semaine (il alterne avec ses collègues de l'arrondissement), finit par devenir un ami de la maison, connaissant tout le monde, s'intéressant aux ouvrages représentés et à l'interprétation, demandant, lui aussi, la « recette » avec sollicitude, donnant son mot, questionnant sur les projets de la direction, assidu au foyer des artistes, et, sans avoir l'air de rien, tout en faisant une réflexion de connaisseur, observant si les prescriptions administratives sont rigoureusement observées.

Les médecins, dont la liste est généralement nombreuse, reviennent plus rarement, leur tour étant espacé et la faculté leur étant donnée de se faire remplacer. Ce qui importe, c'est qu'il y en ait un dans la loge qui lui est réservée, prêt à donner ses soins dans un cabinet où se trouve une boîte de secours. Mais il y a toujours quelques-uns des médecins inscrits qui, s'amusant de la vie théâtrale, se dirigent volontiers vers les coulisses, se transforment en amicaux habitués, se plaisent à

« potiner » dans les loges, donnent, en souriant, des consultations, et il est rare de ne pas rencontrer l'un d'eux dans les dépendances de la scène. Ils ont chacun leur système pour la guérison des enrouements, et, le cas étant le plus fréquent, c'est un thème familier de discussions. Ils représentent la science sous les dehors les plus aimables. Ils ont tous, au reste, des exemples surprenants de guérison immédiate à raconter et se piquent pareillement d'avoir mis en mesure de jouer le soir tel artiste qui, à quatre heures, paraissait moribond. Avec eux, c'est un plaisir d'être malade.



L'ouvreuse.

VII

Digression. — « Les Tribulations d'un Directeur de théâtre ». — Un conte d'Hoffmann. — Exigences d'étoiles. — Auteurs et comédiens. — Un vieux routier. — Les dessous du théâtre. — Les seuls acteurs parfaits.



Il y a des choses contemporaines dont il est délicat de parler. Il est plus aisé de le faire à l'ombre d'un écrit ancien dont le fond, au demeurant, reste actuel. Sauf certains détails, qui portent leur date, elle pourrait avoir été composée d'hier, cette fantaisie — qui n'est point si fantaisiste — du conteur Hoffmann, les *Tribulations d'un Directeur de théâtre*. Vous plaît-il que nous feuilletions ensemble ces vieilles pages, toujours jeunes?

Un passant sensible, entrant dans un café d'une petite ville allemande, s'intéresse aux signes d'affliction que donne un consommateur vêtu de gris, qui oublie de consommer, assis à une table. Il pousse de grands soupirs, il semble en proie à un énervement douloureux, il ne cesse de s'agiter sur sa chaise.

— Monsieur, lui dit le nouveau venu, ému de

cette manifeste infortune, dites-moi la cause de votre chagrin. Peut-être pourrais-je vous aider à le combattre, à en triompher...

— Hélas! mon cher monsieur, répond l'autre, vouloir détruire l'ennemi qui me poursuit et qui



Hoffmann.

me ronge le cœur avec acharnement est une entreprise bien hasardeuse. Sa tête est comme celle de l'hydre indomptable, il a comme le géant Géryon cent bras dont il me serre bien cruellement.

— Bon, vous vous esquivez, mais vous ne m'échapperez pas, car je suis trop profondément touché de vos misères. Elles ont laissé des traces

trop visibles sur votre visage pâle et consterné. Vous lisiez des lettres : chacune d'elles contient sans doute une espérance déçue. Peut-être, en ce moment, un créancier avide et intéressé vous menace-t-il de ses odieuses poursuites... Si la somme n'est pas trop forte, je me trouve en état de vous aider...

— Il est vrai, monsieur, que je n'ai encore pu compter sur ce que l'on appelle l'aisance, mais ce n'est pas là la cause de mon chagrin.

— Dites-moi donc promptement où est le siège du mal, où il faut porter remède! Avez-vous été indignement délaissé de votre femme... a-t-on souillé votre honneur?... Vous aurait-on calomnié?

L'homme en gris hoche la tête, fait des signes de dénégation.

Enfin, il se résout à parler.

— Apprenez donc, monsieur, la cause de ces malheurs éternels et inexprimables, de ces peines qui ont empoisonné ma vie et qui épuisent les forces et le courage de l'homme : *Je suis le directeur du théâtre de cette ville!*

Il se trouve que l'interlocuteur de l'infortuné est précisément, lui aussi, un ancien directeur. « Il n'y a, dit Hoffmann, que le collègue d'un directeur de théâtre qui puisse le comprendre. » Et les deux hommes se mettent, le verre en main, à évoquer le souvenir des difficultés journalières auxquelles on se heurte dans cette existence, de leurs « tribulations ». Il est vrai que, au courant de la conversation il leur arrive de sourire de la façon dont ils se tirèrent parfois de mauvais pas, et ils

en viennent à plaisanter les vanités exaspérées des comédiens et des chanteurs... allemands.

Oh! le mal qu'a donné au directeur qu'Hoffmann désigne sous le nom de Le Gris, — son partenaire devenant Le Brun, — l'opéra *Guzman-le-Lion!* La prima-donna de froncer tout d'abord les sourcils : un opéra qui ne portait pas le nom de l'héroïne! Elle prend dédaigneusement le rôle, le déclare bientôt impossible pour elle, le renvoie. Que faire? On n'avait point d'autre chanteuse sous la main... Force est donc de débaptiser l'opéra, mais encore faut-il procéder avec précaution.

« — D'après mon ordre, le costumier alla trouver la donna avec un joli dessin qui représentait la princesse Mikomikona dans toute sa pompe : ce n'étaient que velours, satin, dentelles, couleurs vives et tranchantes. bouquets de plumes, pierreries... *On* fut transportée lorsque le costumier, avec l'humilité la plus profonde, remarqua qu'infailliblement madame n'aurait jamais jeté autant d'éclat autour d'elle que dans l'opéra *Mikomikona*. Ce changement de titre de la pièce, changement qui pouvait passer pour involontaire, sonna comme une musique délicieuse aux oreilles de madame. — Ce manteau brodé m'irait-il bien, mon cher? demanda la cantatrice avec un léger sourire et les yeux dirigés sur le dessin. Alors, le costumier frappa dans ses mains. — Adorable, céleste, divine femme, que d'éclat jetteront ces étincelles de cristal et d'argent!... Mais permettez-moi de raccourcir cette robe d'un demi-pouce; sa lourde garniture descend trop bas, et rien ne doit dérober aux regards du public transporté la

vue de ce petit pied, de ce charmant piédestal d'une colonne d'albâtre. »

C'est la satire des prétentions des « étoiles », et l'art de « tourner » les obstacles qu'on ne peut emporter d'assaut. « Aveuglé par sa vanité et son égoïsme, dit Hoffmann, le comédien se croit à lui seul un foyer qui réfléchit partout la lumière. »

Chacun a ses exigences dans ce malheureux opéra. Le ténor Kajus n'accepte son rôle qu'à la condition qu'il sera refait selon ses indications; il exige une romance en français; il entend se réserver le droit de revoir les airs du compositeur. Il spécifie enfin expressément que ce rôle sera conçu de telle sorte qu'il lui permettra de porter des éperons d'or, d'avoir un bâton de commandement et de jouer à cheval la scène où il prononce l'arrêt de mort de la princesse Mikomikona.

— Au diable, s'écrie Le Gris, la délicatesse de nos grandes artistes : la couleur d'un costume, une camarade applaudie ou redemandée, le silence ou l'accueil indifférent du public, tout agit sur leurs nerfs et les jette sinon dans leur lit, du moins sur un sopha, où, la tête entortillée d'un bonnet de dentelles bien plissées, dans un galant négligé, elles content mélodieusement leurs souffrances à un médecin jeune, aimable et bel esprit. Le docteur a dans sa poche l'arsenal complet de la mort et leur prodigue des maladies et d'horribles attaques dans des certificats!

Il est vrai que l'ex-directeur Le Brun conte comment il venait parfois à bout de ces malaises.

C'est ainsi que la comédienne Rosaura, ennuyée

d'avoir à jouer un rôle ne lui plaisant guère, celui de *Turandot*, se déclare mourante. Grand embarras pour le directeur, ne sachant par qui la remplacer, une autre artiste, nouvellement engagée par lui, ne devant arriver qu'après la représentation de cette pièce. Il court chez Rosaura. Point de récriminations ; il se confond, au contraire, en condoléances.

— Ah ! Rosaura, quelle cruelle situation ! Plus d'espoir pour moi, plus de jouissances pour le public...

— Il est vrai, répond l'actrice, que je suis fort affligée. Mais vous voyez vous-même dans quel état vous me trouvez. Comment pourrais-je jouer *Turandot ?*

— Eh ! ce n'est pas *Turandot* qui m'inquiète ! Mais je voulais donner *Marie Stuart* dans quinze jours, et ce rôle vous était destiné. Il est si beau, vous y eussiez été si bien à votre avantage ! Mais maintenant...

Rosaura devient pensive. Son ambition était précisément, et son directeur ne l'ignorait pas, de paraître dans *Marie Stuart*.

— Dans quinze jours, fait-elle d'une voix dolente, je serai peut-être rétablie...

— Non, ma chère amie, il ne faut pas abuser de vos forces, risquer de ruiner à jamais votre santé par un effort excessif. Demeurez couchée. J'aviserai pour *Marie Stuart*.

Rosaura se soulève sur son lit.

— Je dois avouer, dit-elle, que je me trouve un peu mieux aujourd'hui.

— Vous vous faites sans doute illusion, car vous

avez réellement mauvaise mine. J'en suis bien inquiet!

— Non, sincèrement, ma souffrance se dissipe peu à peu.

— Je voudrais le croire, mais je ne le puis. Adieu! Regrettons ensemble une belle occasion perdue pour votre talent.

Une heure après, une missive arrive, signée Rosaura. Pour ne pas gêner le service du théâtre, par « dévouement » pour son directeur, elle jouera *Turandot*, fût-ce en se soutenant à peine. La perspective que *Marie Stuart* aurait une autre interprète qu'elle l'avait guérie.

Ce vieux routier de Le Brun n'a plus la sensibilité de Le Gris. Il se soucie même assez peu de la critique, qu'il traite avec indifférence. Il n'est pas non plus en extase devant les artistes les plus applaudis, sachant qu'on pourrait réduire en formules de catéchisme les moyens de provoquer de faciles bravos. « Quelle pauvreté d'esprit, dit-il, quelle impudence, quelle âme étrangère au vrai sentiment de l'art ne montre-t-on pas, quand on court après d'insignifiantes approbations? »

Et il rappelle qu'il a connu, au cours de sa carrière, un grand acteur qui, plus sagace que les autres, ne se trouvait pas charmé des applaudissements, à de certains passages de ses rôles. Il en concluait, lorsqu'ils éclataient, que ce jour-là, il avait joué d'une façon plus brillante que sincère. Si, au contraire, en ces passages, il régnait un profond silence, s'il n'était interrompu que par de légers chuchottements, si la respiration diffici-

lement contenue des spectateurs produisait une sorte de bruit sourd, si des soupirs s'échappaient involontairement des poitrines gonflées, il se félicitait d'avoir atteint à la plus haute expression de vérité. Dans ces instants terribles, il sentait alors comme un frisson glacé lui parcourir les membres, et, au milieu de ces transes, s'éveillait en lui un esprit supérieur, identique avec le rôle dont il était chargé.

Le Brun, qui représente décidément la raison (il est vrai qu'il n'est plus qu'un directeur honoraire!) déplore les concessions que font les auteurs aux comédiens, en les laissant défigurer un rôle sous prétexte qu'ils y trouveront des « effets » admirables. Les comédiens veulent tout tailler sur leur patron, et, comme le ciel leur a rarement réparti le sentiment de la mesure, ils déforment en pensant améliorer. Et c'est l'histoire amusante du présomptueux acteur qui, dans un drame, devait jouer le Corrège. Il s'était enthousiasmé, à son tour, du personnage du peintre, où un de ses prédécesseurs avait été acclamé.

— Je vois le rôle, dit-il, sous un tout autre jour.

— Diable! fit le directeur, un peu inquiet. Et comment donc le concevez-vous?

— Je me représente le Corrège comme un peintre entièrement transporté dans la région de l'art divin.

— Mais... tout le monde se le représenterait ainsi.

Le comédien eut un sourire légèrement méprisant.

— Soit! Mais, moi, je sais bien ce que j'ajouterai.

— Quoi ?

— Je ferai le Corrège entièrement sourd !

La conversation roule principalement sur les susceptibilités, sur les vanités, sur tout, les extraordinaires vanités des acteurs. Et, ici, un mot délicieux, bien que tiré un peu de longueur.

— Ah ! dit l'un des interlocuteurs, si on pouvait appliquer aux comédiens le système de Philippe, roi de Macédoine! Tous les jours, il se faisait répéter par un esclave, afin de n'être pas ébloui par sa propre grandeur : — « Tu es un homme ! » Ne serait-il pas admirable d'avoir des horloges si bien machinées qu'elles pussent répéter cette phrase toutes les heures, — un mot par quart d'heure : « Tu — es — un — homme! » Figurez-vous quelque comédien gonflé d'orgueil, couvert du riche costume avec lequel il représente les héros et les rois, souriant avec complaisance à la divinité qui brille dans ses yeux, qui se repose sur ses lèvres. Tout à coup, il entend l'horloge sonner. « Tu »..., puis « es », puis « un... » Croyez-vous qu'il resterait impassible ? N'est-il pas probable que ce moniteur fantastique lui suggérerait une foule de réflexions? Peut-être même en viendrait-il à penser qu'il n'est pas tout à fait un dieu !

— Bah ! répond l'autre, qui connaît mieux le cœur des gens de théâtre, je crois que le comédien ajouterait à ces mots : « Tu es un... » ceux-ci : « Un colossal génie, un virtuose incomparable, le phénix du monde théâtral ! »

Puis les deux directeurs passent aux assauts qui leur viennent des auteurs, toujours sûrs d'eux-mêmes, toujours satisfaits de leurs productions et ne concevant pas comment on ne s'empresse pas de les accueillir. En est-il un qui accepte de bonne grâce les plausibles raisons qui font qu'on ne saurait jouer sa pièce? Chaque refus fait au directeur un irréconciable ennemi. Les poètes éconduits versent aussitôt leur poison dans tous les journaux, jurent de se venger, n'ont de cesse qu'ils y aient réussi d'une manière ou d'une autre, qu'ils aient ligué un certain nombre de clabaudeurs. Et quelles menaces ont même inconsciemment à la bouche ceux qui se croient les plus braves gens, s'ils disposent de quelque crédit!... Il est vrai que si l'on a cédé, soit par crainte, soit par lassitude des sollicitations, et que la pièce soit tombée, on ne recueille qu'inimitiés plus grandes. L'auteur ne s'en prend jamais à lui; il impute le fâcheux événement aux comédiens, au directeur, voire aux moucheurs de chandelles; il a été trahi, il y a eu cabale; peut-être, selon lui, a-t-on sciemment et perfidement préparé la chute de l'ouvrage... Il ne lui viendra pas un instant à l'esprit que sa pièce pouvait bien être mauvaise.

Au fond, les auteurs se moquent de la vanité des comédiens, mais les comédiens se pourraient moquer aussi de celle des auteurs.

— J'en ai connu un, dit Le Gris, qui, après un demi-succès, voulait que le public, uniquement occupé de sa pièce, oubliât non seulement le reste des ouvrages du répertoire; mais encore les

événements importants et même inouïs qui arrivèrent à cette fatale époque. Si la ville retentissait de cris de victoire, si les habitants se rencontraient dans les rues et se racontaient les grandes nouvelles, il se mordait les lèvres de dépit, parce qu'il était question, non de son ouvrage, mais du gain du combat qui avait sauvé la ville...

Au reste, les deux directeurs s'avouent qu'ils n'ont jamais entendu un auteur dire sincèrement du bien de la pièce d'un confrère en son absence. Par contre, avec quelle effusion ils se congratulent mutuellement, — quand ils se rencontrent — : « Superbe, admirable!... » Et dès que l'un a le dos tourné, l'autre s'écrie : « Quelle platitude! »

— Exactement comme pour les comédiens entre eux...

— Exactement comme nous ferons peut-être nous-mêmes, tout à l'heure, puisque nous sommes gens de théâtre.

Et les deux interlocuteurs de sourire.

— « Ah Dieu! dit Le Gris, quand je vois deux de mes artistes fameuses s'embrasser, j'en ai la chair de poule... Un regard de leurs yeux ressemble souvent à ce funeste rayon de soleil, précurseur de l'orage et de la tempête, et leurs embrassements, aux caresses de cette jeune fille de fer de Nabis, qui vous déchirait dans ses étreintes... J'ai vu une cantatrice qui sautait au cou d'une de ses camarades avec toutes les démonstrations de l'amitié, mais qui saisissait ce moment pour lui pincer la gorge, si bien que l'autre

demeurait plusieurs soirées sans pouvoir chanter. »

Le Brun, cependant, dans la familiarité amicale qui s'est établie entre Le Gris et lui, raconte que, naguère, étant parvenu, par une décision hardie, une modification radicale, à s'affranchir des tourments coutumiers, il eut une troupe vraiment parfaite.

— Pas un de mes acteurs qui, pour sa diction, son costume, sa pantomime, ne suivît aveuglément ma volonté, ne se conformât au texte de la pièce, ne jouât dans le plus intelligent esprit même les rôles les moins importants.

— Cela est incroyable!

— Cela est. Et ils jouaient sans souffleur, sans qu'on pût jamais surprendre chez eux un moment d'hésitation. J'ajoute qu'aucun d'entre eux ne se mettait dans la tête de prendre le pas sur un autre. Vous pouvez juger ainsi de l'harmonie de nos représentations. Pas de jalousie, pas d'envie des rôles des camarades, pas de cancans ni de propos haineux, pas de frivoles plaisanteries.

— Inouï!

— Au reste, ils n'avaient que peu de besoins et ne parlaient jamais de leurs appointements.

— Des comédiens, peu de besoins! L'indifférence à l'argent!... Où aviez-vous trouvé de pareils sujets?

— Ils étaient sans cesse à ma disposition, et la tranquillité était la première de leurs vertus.

— Oh, cela!...

— Je vous donnerai l'explication du prodige :

le temps où j'ai employé cette troupe est le seul moment de répit que j'ai eu... Elle était formée de... marionnettes!





Croquis d'un costume de M. Paul Steck

VIII

La Commission d'examen. — La Censure d'autrefois et la Censure d'aujourd'hui. — Quelques exemples. — L'affiche. — Le secrétaire. — Les relations avec la Presse. — La critique.



A pièce que l'on répétait va être prête, enfin, après bien des efforts, bien des peines, bien des incidents. Avant qu'elle voie le feu de la rampe, il importe que deux exemplaires du manuscrit aient été soumis à la « Commission d'examen » des théâtres, autrement dit : à la Censure.

Le directeur, sur ces deux manuscrits, met cette mention : « Pour être représenté au théâtre de..., le... » et il appose, au-dessous, le cachet du théâtre, après avoir corné la couverture. Les manuscrits, portés par un employé, s'en vont rue de Valois, au bureau des théâtres, au dernier étage de la Direction des Beaux-Arts, où ils séjourneront une huitaine ou une dizaine de jours.

Si rien n'a paru choquant aux inspecteurs des théâtres, ils gardent le silence, concluent au « visa » et il n'y a qu'à aller rechercher, la veille

de la représentation un des deux manuscrits. Au cas contraire, ils font venir le directeur et l'auteur et, courtoisement — oh ! très courtoisement — leur demandent quelques modifications, la suppression d'un mot, l'atténuation d'une phrase qui pourrait prêter à quelque allusion. Ils souffrent, aimablement, d'ailleurs, la discussion, admettent que l'auteur se défende, répondent à ses objections, comprennent très bien qu'il tienne à son texte, font volontiers quelques concessions... pour qu'on leur en fasse aussi. Le directeur des Beaux-Arts, avec le sens parisien que demandent ses fonctions, tranche les différents un peu délicats.

La Censure, encore qu'elle réclame bien, de temps en temps, quelques interdictions, plutôt pour des raisons politiques que pour d'autres, est généralement assez bonne personne, aujourd'hui. Pour s'en rendre compte, il suffit de la comparer avec la Censure de l'Empire — et je ne parle pas du premier !

Les rapports de ce temps-là furent malicieusement publiés, après le 4 septembre, et ils sont édifiants. La Commission d'examen d'alors avait un peu l'ombrageuse susceptibilité de la censure autrichienne avant la guerre d'Italie. C'est une délicieuse anecdote de Mme Ristori que celle où elle raconte que ce mot : « Beau ciel de l'Italie ! » fut arrêté au passage par les fonctionnaires chargés de veiller à ce que rien de subversif ne parût sur la scène.

— Non, dirent les censeurs, point de « beau ciel de l'Italie ». Mettez, si vous voulez, « beau ciel lombard-vénitien ! »

Je ne sais à qui on doit cette publication de papiers qui n'étaient pas destinés à sortir d'un petit cercle. Elle est tout à fait savoureuse.

Tous les auteurs illustres connurent les rigueurs de la censure. On sait que la *Dame aux Camélias* fut d'abord interdite et ne put être jouée que grâce à une haute intervention. Alexandre Dumas fils, se heurta sans cesse, pour chacune de ses pièces, à des obstacles redoutables. L'interdiction pesa également sur *Diane de Lys* pendant huit mois. Et pour quelles raisons ! « Cet ouvrage atteint la famille, en atteignant les dessous du mariage ; en peignant sous de fausses couleurs les censeurs du grand monde, il fournit un texte aux déclamations contre les classes élevées de la société ; enfin, il fait revivre sur les scènes des théories corruptives. »

Une reprise de la *Tour de Nesles* est jugée impossible !

« La Commission supplie instamment les personnes qui voudraient demander la reprise de ce drame de le lire au point de vue de la morale publique, du respect des têtes couronnées, et de l'impression que de tels tableaux doivent laisser dans l'esprit des masses. » Le *Roi Lear*, de Shakespeare est interdit : « Nous craindrions qu'on ne vît que la dégradation de la royauté sur les traits de ce vieux roi en proie à la plus misérable démence. » Dans *Notre Dame de Paris*, « le rôle de Claude Frollo est inadmissible au théâtre ». La *Jeunesse*, d'Emile Augier : « Nous citerons particulièrement la scène cinquième du deuxième acte, dans laquelle Philippe se déclare légitimiste ; ce passage

nous paraît inadmissible » (un terme qui revient souvent !) Les *Lionnes pauvres*, d'Augier et Foussier : « Nous pensons qu'il y aurait inconvénient pour la dignité du mariage et la tranquillité du foyer domestique à mettre ainsi à nu devant le public, une plaie qui, si elle existe exceptionnellement dans le monde, avait du moins été jusqu'ici écartée du théâtre. » Le *Faust*, traduction d'Ennery, est déclaré « impossible ». Et, dans cette pièce allemande, les censeurs voient des allusions au régime impérial. « Convient-il de laisser dire au théâtre qu'il existe une classe de citoyens qui fait une opposition systématique au gouvernement ? » Les *Grands Vassaux*, de Victor Séjour, où le principal personnage est Louis XI : « Nous ne pouvons admettre qu'on présente au public un souverain qui se souille d'un assassinat. » Quelle délicatesse ! La censure ne reconnaissait même pas l'histoire.

Candide, de M. Victorien Sardou, est arrêté à la commission d'examen : « Nous n'avons point à faire le procès du roman *trop* connu dont cette pièce est tirée... Nous ne pouvons que regretter qu'un auteur de talent ait eu la malencontreuse idée de demander à ce roman le sujet d'une pièce de théâtre. » Dans le *Sultan Barkouf*, d'Henri Meilhac, la censure voit « une dérision perpétuelle de l'autorité souveraine. » Autoriser *On ne badine pas avec l'amour*, d'Alfred de Musset, pourra paraître, dit la commission d'examen, « une concession dans le sens des réclamations d'une partie de la presse contre les associations religieuses ». La *Marquise de Montespan*, d'Arsène Houssaye : « N'est-

ce pas porter atteinte au respect dû au pouvoir souverain que de mettre en relief, les fautes, les passions coupables de Louis XIV ? » Le drame



Emile Augier.

de M. Sardou, la *Poudre d'or* : interdit. *Faustine,* de Louis Bouilhet : « Les anxiétés de l'impératrice à cause de la santé de l'empereur, ses craintes des malheurs qui pourraient arriver s'il venait à mourir, sa sollicitude pour le jeune César, héri-

tier du trône, tout cela présente un ensemble d'où il résulte inévitablement de sinistres pensées



Victorien Sardou.

auxquelles le spectateur ne saurait peut-être se défendre de prêter un intérêt direct et des préoccupations d'actualité. » La censure prévoyait tout, assez irrespectueusement pour l'Empire même,

quelquefois ! M. Prud'homme, d'aventure, eût signé ces rapports. C'est une perle que celui sur la *Postérité d'un gendarme*, un vaudeville de Mario Uchard : « La commission d'examen ne



Arsène Houssaye.

croit pas qu'il soit possible de permettre un ouvrage qui bafoue le représentant du corps de l'armée le plus spécialement chargé de la sûreté publique, et dans l'exercice de ses fonctions. » *Lorenzaccio*, d'Alfred de Musset: « La discussion du droit d'assassiner un souverain dont les crimes

et les iniquités crient vengeance, nous paraît un spectacle dangereux à présenter au public. »

On n'en finirait pas de citer ces extraordinaires



Alfred de Musset.

rapports, sorte de musée de la timidité administrative, pour ne pas dire plus. Il est certain que la commission d'examen d'aujourd'hui, composée d'ailleurs de lettrés et d'hommes de goût, n'en commettrait plus de semblables.

Avant la représentation, le manuscrit, revenant de la censure, doit être visé par le commissaire de police du quartier où se trouve le théâtre. Alors seulement, le rideau peut se lever sur la pièce.

Pendant que ce manuscrit est en route, celui



des régisseurs qui est chargé de ce soin compose son affiche, pour la soumettre au directeur.

Ce n'est pas une petite affaire que d'envoyer à l'imprimerie Morris, qui a le monopole de la publicité théâtrale sur les colonnes qui portent son nom, une affiche parfaite, tirant l'œil, agréable cependant à considérer, où tous les détails impor-

tants seront mis en relief. Et la question des susceptibilités d'artistes à ménager, des engagements pris envers eux (quelquefois presque contradictoires) à exécuter! Quand il n'y a qu'une vedette, il n'y a pas de difficulté, mais lorsqu'il y en a plusieurs, quels tours de force d'ingéniosité pour ménager tous les amours propres. Il y a alors des combinaisons d'une extraordinaire subtilité à trouver. Au demeurant, l'artiste jugera toujours que son nom est composé en trop petits caractères!

Un employé de l'imprimerie Morris passe tous les soirs dans les théâtres pour recevoir les modifications à l'affiche. Un renseignement pour ceux qui sont curieux de détails matériels : le service quotidien d'affiches ordinaires coûte trente-quatre francs. Il ne s'agit pas là du « double » et du « quadruple colombier » qui sont l'objet de fortes augmentations dans le tarif. Ces grandes affiches ne se placent d'ailleurs que sur les « contre-colonnes », réservées précisément à ces affichages spéciaux, qui durent non pas un jour seulement, mais quatre.

Elles sont nettes et brutales. Ah! le temps des aimables et piquantes affiches du XVIIe siècle, qui ne signalaient point, il est vrai, le nom des comédiens, mais qui étaient rédigées d'une façon si alléchante, avec toutes sortes d'indications « suggestives » sur la pièce. « Elles entretiennent, dit Chapuzeau, elles entretiennent les lecteurs de la nombreuse assemblée du jour précédent, de la nécessité de pourvoir aux loges de bonne heure ». Quelquefois ces affiches étaient en vers :

La pièce que nous vous donnons
Mérite vos attentions.
De cette pièce on fait estime
Tant pour la force de la rime
Que pour la vigueur des bons mots
Qui ne sont pas faits pour les sots
Mais pour la belle connaissance
Et les auditeurs d'importance ;
Qu'ici les uns dressent leurs pas,
Que les autres n'y viennent pas !

Comment eût-on résisté à de telles invitations ?... On remplace ces amusantes « réclames », à présent, par l'accumulation des attractions offertes. Mais le plus bel ornement pour une affiche, c'est le chiffre élevé des représentations, placé, très visiblement, entre le nom du théâtre et le titre de la pièce.

Cependant, le secrétaire du théâtre prépare son « service » pour la répétition générale et pour la première représentation, c'est-à-dire l'envoi de places numérotées aux directeurs de journaux, à la presse théâtrale, à certains fonctionnaires, dont le nombre est assez considérable, si le théâtre est un théâtre subventionné. Ne le troublez pas, au moment où il « fait sa feuille »! Il est déjà accablé sous le poids des sollicitations, se découvrant des « chers amis » qu'il ne connaissait pas, qui lui demandent « un petit coin », recevant des monceaux de lettres où chacun fait valoir ses titres pour assister au nouveau spectacle. Contenter tout le monde, ne pas se créer, du moins, trop d'inimitiés, n'est pas un problème aisé à résoudre. La « feuille », qui contient toutes les

places du théâtre, avec leurs numéros, n'est pas indéfiniment élastique.

L'approche de chaque première lui vaut une avalanche de réclamations, en outre. Tel critique se trouve placé à un rang de fauteuils d'orchestre, qui lui paraît indigne de sa situation; tel autre exige une loge; tel autre, pour des raisons personnelles, entend changer de côté. « La feuille » a beau être établie, elle est toujours l'objet de quantité de modifications. Autant éviter la possibilité de la satisfaction de quelques petites rancunes! Le secrétaire doit avoir l'âme d'un politique : il sait quand il faut céder, quand on peut tenir tête à des demandes abusives.

Les formules imprimées qu'il remplit s'animent pour lui ; il a « sa salle » devant les yeux, il voit vivre, s'agiter, avec leurs habitudes, les titulaires des places de « premières ». Il n'ignore pas qu'il en est qui ne manifestent pas toujours discrètement leur opinion et que, ceux-là, il est prudent de les « espacer », de ne pas leur donner un voisinage trop immédiat avec leurs pareils. Il les sépare par des amis de l'auteur ou de la Maison, qui leur feront contre-poids. Il connaît son Paris sur le bout du doigt, est au courant de tout ce qui se passe dans ce petit monde de qui dépend le sort d'une pièce, a le tact et, au besoin, la divination de traiter chacun selon son importance. Quand sa « feuille » est finie, il peut pousser un gros soupir de satisfaction. Mais l'est-elle jamais? jusqu'à la dernière minute, il s'attend à de nouvelles instances...

Un secrétaire de théâtre doit être, par essence,

aimable; aimable dans l'acquiescement aux désirs qui lui sont exposés, aimable surtout dans ses refus, dont il dissimule le côté pénible à force de bonne grâce souriante. Il importe qu'il laisse l'impression d'un galant homme qui a tout tenté pour vous satisfaire, et qui est plus désolé que quiconque s'il n'a pu y réussir.

Les premières représentations sont le « coup de feu » du secrétaire. En temps ordinaire, il a à répondre aux demandes de places, en dosant ses réponses d'après les probabilités de la recette. Mais là où il fait preuve d'une véritable virtuosité, c'est dans l'envoi de notes aux journaux où il célèbre lyriquement le succès que l'on tient ou donne l'illusion d'un succès. La composition d'une note adroite, excitant la curiosité, pouvant avoir quelque influence sur la location, n'est pas peu de chose. Le public est si blasé, se défie tellement des « réclames » ou y reste si parfaitement indifférent! Il faut l'émoustiller par quelque détail affriolant, par une anecdote savoureuse. C'est tout un art. Au besoin, l'anecdote, on la tirera de la vraisemblance, — euphémisme pour dire qu'on l'imaginera.

Un bon secrétaire n'envisage les événements qu'au point de vue du prétexte qu'ils lui peuvent fournir pour envoyer à la presse une note utile. Les mœurs actuelles donnent le plus de chances à ceux qui font le plus de bruit. Il faut être de son temps — jusqu'à un certain puffisme.

Il importe que le monde entier sache que telle personnalité de marque assistait, la veille, à la représentation. On doit apprendre, dès la seconde

représentation de la pièce nouvelle, que les théâtres étrangers offrent à l'auteur les conditions les plus brillantes pour la cession de son manuscrit. Il y a des historiettes du genre touchant, si l'ouvrage est un drame ; du genre gai, s'il est une comédie, qui sont traditionnelles. Faute de mieux, dans les cas de besoin, on a recours à la réclamation du monsieur qui porte le nom que l'auteur a donné à l'un des personnages de la pièce, mais cela est un peu usé. Bref, l'esprit du secrétaire est continuellement en travail, et il n'a perdu sa journée que lorsque, par hasard, son imagination s'avoue vaincue : le cas est rare !

Les secrétaires de théâtres ont fondé un dîner mensuel : le dîner des *Mille Regrets*, d'après la formule qu'ils emploient couramment pour refuser des places aux indiscrets. Ils causent là gaiement de questions professionnelles, et, pour qu'il n'y ait point de jaloux, ils attribuent à tour de rôle la présidence à chacun des membres du dîner.

On « dine » beaucoup dans le monde théâtral. La critique a, elle aussi, un dîner, qui a lieu tous les mois. Elle a formé un cercle, avec président, deux vice-présidents (l'un appartenant à la critique dramatique, l'autre à la critique musicale), secrétaires et archivistes. Le but de cette réunion régulière est d'obtenir des théâtres les meilleures conditions de facilité pour l'exercice de la critique, les exigences actuelles forçant les journaux — presque tous, du moins, le feuilleton du lundi n'ayant plus que cinq ou six représentants — à publier le compte rendu des pièces le lendemain

même de la première représentation. On conçoit qu'il serait impossible d'étudier avec soin un ouvrage important dans le peu de temps qui s'écoule entre la fin de la représentation et le tirage des journaux.

Que ce soit un bien ou un mal, (les critiques et les directeurs sont naturellement d'un avis différent) les articles se font donc, aujourd'hui, d'après la répétition générale, devenue la véritable première. Les critiques consciencieux (on aime à croire qu'il le sont tous) peuvent, il est vrai, apporter à leur article quelques modifications selon l'impression, qui est parfois toute différente, de la « première » devant le vrai public.

Au commencement, ses justes réclamations étant accueillies, la critique était seule admise aux répétitions générales. Peu à peu les portes entr'ouvertes se sont ouvertes tout à fait ; la salle maintenant est comble, ceux qui s'intéressent aux choses dramatiques voulant tous être là, et amenant avec eux quantité de personnes qui entendent seulement jouir d'un spectacle gratuit. Des gens qui n'ont aucun titre se faufilent parmi les spectateurs ; on est bien étonné de rencontrer, quelquefois aux meilleures places, des individus des deux sexes dont la compétence théâtrale est plus que suspecte, ou qui n'ont aucune raison pour être libéralement reçus : c'est le tyrannique usage qui s'est imposé aux théâtres ; il n'y a guère plus à lutter, malgré les inconvénients évidents qu'il y a à livrer la pièce à ce public spécial, blasé, exigeant, quinteux, difficile, prompt à déchirer l'ouvrage à belles dents, et, pour employer un mot de

l'argot théâtral, à le « débiner » furieusement. Ce public d' « invités » passe pour le plus mauvais public qui soit, n'ayant ni la spontanéité d'émotion, ni la faculté d'attention de celui qui paye. Mais les choses sont ainsi, et il faut vivre avec ces petits obstacles.

Un fait étonnant, c'est la rapidité avec laquelle se répand dans Paris la nouvelle d'un succès ou d'un « four » de répétition générale. On raconte que, en Afrique, certaines rumeurs circulent, à travers le désert, plus vite que si elles étaient portées par l'électricité. Il en est de même pour un événement théâtral. Avant que le dernier acte ne soit joué, on sait, sur le boulevard, à quoi s'en tenir sur le résultat de la journée. Le « télégraphe sans fil » était déjà trouvé, à ce qu'il semble, en ces cas particuliers, avant que la science se mêlât d'y songer !



Une loge d'artiste.

IX

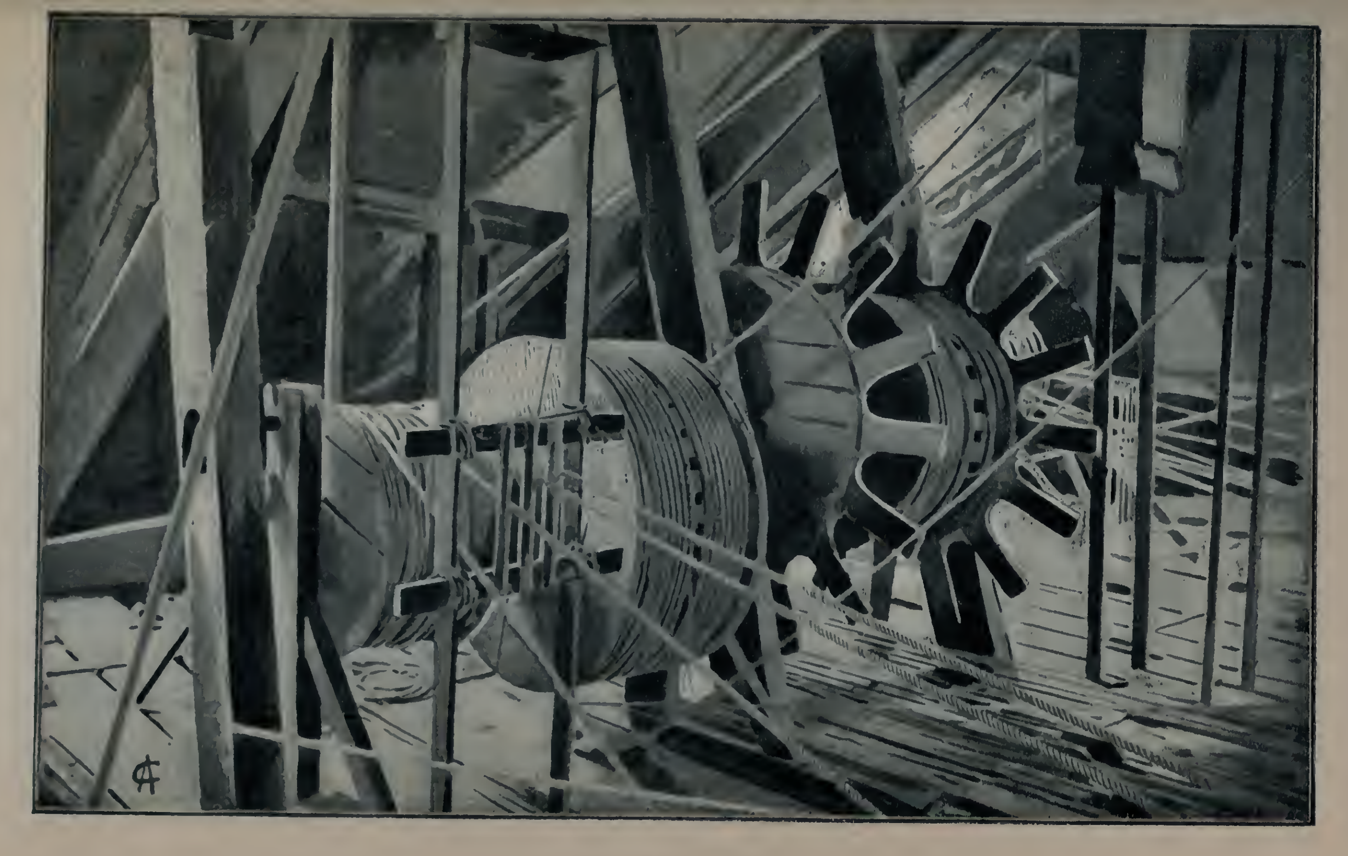
La mise en état. — Avant le lever du rideau. — Les habilleurs. — Histoire d'une habilleuse. — Le trac. — Un peu de physiologie. — Comment on s'entraîne. — L'avertisseur. — Les trois coups.

Tout est prêt pour la répétition générale. Elle va commencer dans quelques minutes. Faisons le tour de l'intérieur du théâtre, cependant que l'auteur, très nerveux, colle son œil au trou du rideau, regardant avec inquiétude les premiers arrivants prenant leur place dans la salle encore vide.

Personne, ou presque personne, à ce moment, sur la scène. Les machinistes ont fait, dès le matin, la « mise en état », c'est-à-dire qu'ils ont installé le décor et préparé ceux qui lui succèderont. Les rideaux, les plafonds sont équipés au cintre; les cases à décors sont remplies des châssis qui vont être nécessaires, amenés du magasin dans les chariots (1). Les tapis de scène, suspendus par des « fils », sont également prêts à descendre et à être détachés des perches. La « brigade » a reçu ses dernières instructions et n'a plus qu'à attendre le signal du régisseur.

Les pompiers sont arrivés depuis quelque temps

(1) A l'Opéra, où tout prend des proportions considérables, un opéra en cinq actes nécessite le voyage de quinze à vingt chariots.



Les « fils » du cintre.

déjà et ont gagné leur poste, après que le chef du détachement a fait procéder aux expériences de manœuvre du rideau de fer, et s'est assuré que le matériel de secours était en bon état. Les hommes se rendent les uns sur la scène, côté cour et côté jardin, les autres aux corridors du cintre, d'autres sur le « gril », plancher à claire-voie, au dernier étage du théâtre, où se trouvent les tambours et les engins par lesquels s'opèrent les diverses opérations de la machinerie.

Le régisseur s'assure que tout le personnel des artistes et de la figuration est arrivé. La plupart des comédiens se trouvent de bonne heure au théâtre, soit qu'ils aient besoin de recueillement avant leur entrée en scène, en ce jour décisif, soit qu'ils aiment avoir du temps devant eux pour se maquiller et s'habiller. Le maquillage, seul, est une opération longue et minutieuse.

On raconte que Mélingue ne mettait pas moins de trois heures à se costumer, trois heures pendant lesquelles, il est vrai, il réfléchissait, il *repensait* son rôle. Les comédiens d'aujourd'hui, qui savent la valeur du temps, trouveraient ce délai un peu exagéré.

Ce ne sont qu'allées et venues de perruquiers, d'habilleurs et d'habilleuses, auxquelles se joignent les femmes de chambre des actrices qui tiennent aux offices de leurs caméristes.

Les habilleurs et les habilleuses! Encore des résignés de la vie de théâtre, ceux-là, et qui ne la voient pas par des côtés brillants. Ce sont, l'emploi étant assez peu rémunérateur, de modestes employés, d'origine très diverse, ayant générale-



L'habilleur.

ment connu bien des vicissitudes, car je doute qu'on ait la vocation de ce métier. Vous souvenez-vous d'un joli conte de François Coppée? Un député viveur, familier de la loge d'une comédienne, se trouve amené à lui conter un jour sa première aventure galante au théâtre. Il était encore une sorte de collégien.

« J'avais dix-neuf ans, dit-il, et j'étais naïf, et j'étais timide ! Un soir j'entre au petit théâtre des Gobelins, ou l'on jouait la *Berline de l'Émigré*, et je suis foudroyé d'amour par la jeune première de l'endroit, qui s'appelait Blanche Lilas... — Etait-elle jeune, était-elle jolie? Je me le demande, aujourd'hui que je sais que la beauté d'une actrice peut disparaître avec du cold-cream et deux serviettes, et que les ingénues ont généralement un fils, lieutenant de cavalerie ou sous-préfet. Mais alors, Blanche Lilas m'apparaissait comme la plus désirable des femmes. Je ne vivais plus que pour rêver d'elle... Ah qu'elle était charmante dans *Potler*, ou le *Bourreau d'Amsterdam*. Donc! c'est la seule femme pour qui j'ai fait des vers ; ils étaient exécrables, mais sincères !... »

Il conte son histoire, sans se gêner, devant la vieille habilleuse de l'actrice, qui est appelée pour entrer en scène. L'habilleuse s'approche alors de lui, humblement. Elle a une requête à lui adresser. Elle est très lasse, souffrante sans cesse. Elle a demandé son admission dans un hospice et elle ose compter sur la protection du député.

— Bien, bien, dit celui-ci, vous me remettrez une note...

La vieille femme a un moment d'hésitation.

— Et puis, monsieur, ajoute-t-elle, il y a une chose qui vous intéressera peut-être davantage à mon sort : je vous ai entendu tout à l'heure, quand vous causiez avec madame... Eh bien, c'est moi qui suis Blanche Lilas!

Elle avoue qu'elle avait déjà quarante et un ans lorsque l'honorable, alors frais émoulu du lycée, la vit jouer dans la banlieue...

Les engagements, si humbles fussent-ils, ne tardèrent pas à manquer. Elle en fut réduite à la vraie misère, et elle ne savait que devenir quand on lui trouva, par bonheur, cette place d'habilleuse...

« Et, dit M. Coppée, le député, en s'en allant à travers les corridors du théâtre, avec un léger battement de cœur, s'étonnait, malgré son expérience, de cette étrange vie de Paris où lui, presque un jeune homme encore, il avait le devoir d'obtenir un lit d'incurable pour la femme qui lui avait donné son premier rêve d'amour... »

C'est un conte de poète ; mais parmi les habilleuses, subissant les rebuffades, dans un moment d'énervement, d'une actrice fêtée, il en est en effet plus d'une qui, lorsqu'elle était jeune, a connu, elle aussi, à peu près les mêmes heures que celle qu'elle aide à se parer, dans sa loge coquettement aménagée, aux élégantes tentures.

Dans quelques moments, le sort de la pièce se décidera! Il serait curieux de savoir ce que pensent, alors, ceux qui la vont défendre, bravement, quelque émotion qu'ils éprouvent. Car ils sont rares, les comédiens — même parmi les

vieux routiers — qui entrent en scène sans que le cœur leur batte. Il en est d'excellents (car ce sont ceux-là surtout qui ont la sensation du danger) que les années et que les succès n'ont pas délivrés du « trac ». Interrogez les artistes : ils vous diront que c'est un affreux état, qui se traduit de la façon la plus différente, selon les tempéraments. Les uns ont comme une barre sur l'estomac, ils se sentent inondés d'une sueur froide, ils éprouvent une dépression qui leur fait craindre de ne pouvoir se tenir debout, ils ont la gorge sèche. D'autres s'aperçoivent avec épouvante qu'ils ne tiennent plus ce texte dont ils étaient si sûrs pourtant, qu'ils ne se rappellent rien de leur rôle. Chez d'autres, c'est un état indescriptible de malaise, fait d'une anxiété d'impatience, d'un fourmillement dans les jambes, d'un violent mal de tête... Mais tout cela disparaît, devant le sentiment de la responsabilité, dès le premier contact avec le public, ce contact qui électrise, ramasse toute l'énergie dans un effort nerveux. Pour certains, le moment d'entrer en scène est à la fois une souffrance et un délice, tant c'est une transformation totale de leur être.

Un comédien, atteint d'une vulgaire misère physique, comme un grand mal de dents, par exemple, l'oubliera, ne le sentira plus, tandis qu'il jouera son rôle, quitte à en éprouver l'agacement et la douleur, dès qu'il se retrouvera dans la coulisse. Cette dépense de nervosité fait quelquefois des prodiges, et j'ai vu des artistes tenir toute une soirée leur personnage, étant vraiment malades, dans des conditions qui semblaient devoir

leur interdire tout mouvement, et être cependant au-dessus d'eux-mêmes (1).

On triomphe de la peur, de la peur paralysante, qui rendrait impossible l'exercice du métier du comédien, mais on ne triomphe guère du « trac », qui, pendant les derniers instants, en une occasion importante, fait passer dans les veines ce qu'on appelle « la petite mort ». C'est ce que Laferrien qualifiait pittoresquement par cette expression : « entrer en chapelle ».

Une des formes du « trac » est aussi une surexcitation, une agitation qui rend incapable de tenir un instant en place, qui fait trouver le temps interminable, qui donne presque des hallucinations, pousse à se représenter la salle frémissante, montre des visions de spectateurs, des détails

(1) « La première de *Marie Stuart* faillit me coûter cher. Je suffoquais dans ma loge, surchauffée par un de ces horribles poêles auxquels nous ne sommes point accoutumés. Un certain malaise s'était emparé de moi, et, tout à coup, tandis que je procédais à ma toilette, je m'aperçus avec terreur que la voix me faisait complètement défaut. Pendant qu'on courait à la recherche du médecin de service, j'ouvris toute grande la fenêtre donnant sur un bastion de la ville, et, quoique je fusse à peine vêtue, au risque d'une fluxion de poitrine, j'aspirai à pleins poumons l'air glacial du dehors. Le docteur arrive et se précipite pour fermer la fenêtre. « Êtes-vous folle! s'écrie-t-il. — Docteur, faites-moi « prendre du poison, si vous voulez, mais rendez-moi ma voix ! » Grâce à un gargarisme énergique qu'il me prépara séance tenante, je pus remplir mon rôle tout entier. J'avais joué gros jeu, mais je n'avais pas manqué aux Viennois. Je raconte simplement cette anecdote pour montrer qu'il faut être esclave du devoir. Dès ma jeunesse j'avais été élevée dans un saint respect du public ; on m'avait appris à me dominer toujours, à ne point me laisser déconcerter par les accidents qui ne manquent jamais de se produire » (Mme Ristori, *Études et souvenirs*, p. 190-191).

matériels, démesurément grossis... Mais autant d'artistes, autant d'effets de cette sensation désagréable.

A ce moment où chacun se prépare, dans sa loge, à la grande épreuve, les importuns de coulisses seraient assez mal reçus. Ils le savent, et s'abstiennent de visites intempestives.

Les annales dramatiques racontent que Talma se promenait d'abord longtemps à pas lents dans sa loge, après s'être habillé, puis qu'il se « montait », qu'il s'excitait par des moyens qui lui donnaient l'irritation nerveuse dont il avait besoin. Ainsi prenait-il tout à coup au collet son habilleur, habitué à ces violences (qui étaient toujours compensées, d'ailleurs, par quelque gratification), et le secouait-il de toutes ses forces, en l'invectivant, en l'accablant d'injures « tragiques », en lui lançant à la face les tirades les plus véhémentes de son rôle. Et il descendait sur le théâtre en le poussant devant lui et en continuant à le rudoyer jusqu'à ce que l'instant de paraître devant le public arrachât cette docile victime de ses mains.

— Monsieur Talma jouera joliment bien, ce soir! disait le pauvre diable, en se frottant ses membres endoloris, quand il sentait qu'il aurait cette fois-là, plus de « bleus » que de coutume.

Les artistes qui ont à soutenir leur renommée, sur qui pèse le poids d'une création difficile, sont naturellement absorbés toute la journée par la pensée de leur rôle. Il en est qui se sont isolés, qui n'ont échangé un mot avec personne, pour cultiver, pour ainsi dire, la fièvre qui s'est emparée

d'eux. J'en sais un, parmi les plus célèbres, qui s'exaspère par le jeûne, un jeûne sévère, absolu, par lequel il se maintient dans une sorte d'état hypnotique. Il en est qui, au contraire, ont cherché une détente, ont fait une longue promenade.



Mme Ristori.

D'autres ont leurs petites superstitions (où y aurait-il des superstitions, si ce n'est au théâtre!) et accomplissent mystérieusement certains pèlerinages en quelque endroit qui leur rappelle de chers souvenirs. Mme Ristori raconte que, les jours de grandes premières, elle allait errer dans les cimetières, lisant les inscriptions funé-

raires et « se sentant émue jusqu'aux larmes de ces témoignages de la douleur humaine ». Ce n'est guère plus singulier que ce que narre une illustre actrice anglaise, miss Fanny Kemble, dans ses Mémoires. Le jour où elle eut à jouer pour la première fois le rôle de Juliette, elle s'en alla au parc réservé de Saint-James, où elle lut un livre qu'elle avait emporté, l'ouvrage de Blum, intitulé *Des principaux caractères de l'Ecriture sainte*, « excellent sédatif, dit-elle, à l'exaltation de mon cerveau ».

En ces dernières minutes, Aimée Desclée, une des comédiennes les plus passionnées de ce temps, une de celles dont on peut dire qu'elle ne jouait pas un rôle, mais qu'elle le « vivait », avait parfois d'étranges découragements. On en a la confidence par elle-même :

« Pourquoi ce mouvement, ces combinaisons, ce métier de saltimbanque, cette existence tout à la fois vide, monotone et bruyante? Historier ce pauvre visage qui demande grâce, faire tomber des mèches sur son nez, comprimer certaines parties de son corps, en développer certaines autres, frotter ses ongles que la nature a voulu ternes et que nous voulons luisants; puis, avec une conviction étudiée, réciter des choses desquelles on ne pense pas un mot, mentir enfin, tromper les yeux et les oreilles d'une quantité plus ou moins considérable de gens pour arriver à les amuser pendant quelques heures (1)... »

(1) *Lettres d'Aimée Desclée à Fanfan*, recueillies par M. Paul Duplan, 1895, page 88.

Mais, elle aussi, dès que la sonnette de l'avertisseur, retentissait dans les couloirs, elle était ressaisie de la passion de la lutte, et elle ne pensait plus qu'à son art.

Je parlais tout à l'heure des *Mémoires* de Fanny Kemble, qui sont curieux par l'analyse des sensations éprouvées par l'artiste dramatique, confessées là avec plus de sincérité qu'en d'autres souvenirs. C'est, par exemple, la description de ce qui se passe psychologiquement pendant un début.

« — Juliette !

« On me poussa légèrement, et j'accourus droit vers la rampe, terrifiée au bruit des applaudissements de commande qui saluaient mon entrée, les yeux couverts d'un voile de brouillard, et avec la sensation que le tapis vert qui couvrait le plancher se soulevait sous mes pieds. Je m'accrochai à ma mère (c'était la mère de Fanny Kemble qui jouait le rôle de la nourrice dans *Roméo et Juliette*) et je restai là, comme une créature aux abois, en face de cette salle immense, pleine d'êtres humains qui m'examinaient. Je ne crois pas qu'ils aient entendu un seul mot de ce que j'avais à dire pendant cette scène. Dans la suivante, celle du bal, je commençai à m'oublier moi-même. Dans celle du balcon, mon trouble était passé, et, à ce que je crois, j'étais vraiment Juliette. La passion que je devais exprimer faisait monter à mon cou et à mes épaules une rougeur brûlante, tandis que je m'enivrais de poésie en me transportant dans le monde imaginaire où je n'avais plus conscience de ce qui se passait en dehors de moi-même. A partir de ce

moment, je ne rentrai plus dans la vie réelle jusqu'à la fin du drame... »

Cependant, les acteurs qui sont des premières scènes de la pièce sont descendus sur le théâtre, les uns affectant le calme, les autres mâchonnant des passages de leur rôle, tout en veillant encore à quelque menu détail de leur costume. Les actrices, un fichu de dentelle sur leurs épaules, avant de le laisser à quelque caméristc, s'assoient sur les chaises disposées derrière le décor. Le régisseur, après avoir sonné vigoureusement pour prévenir tout le monde, s'apprête à frapper les trois coups, tandis que, de son côté, l'avertisseur appelle les retardataires :

— En scène pour le *un*!

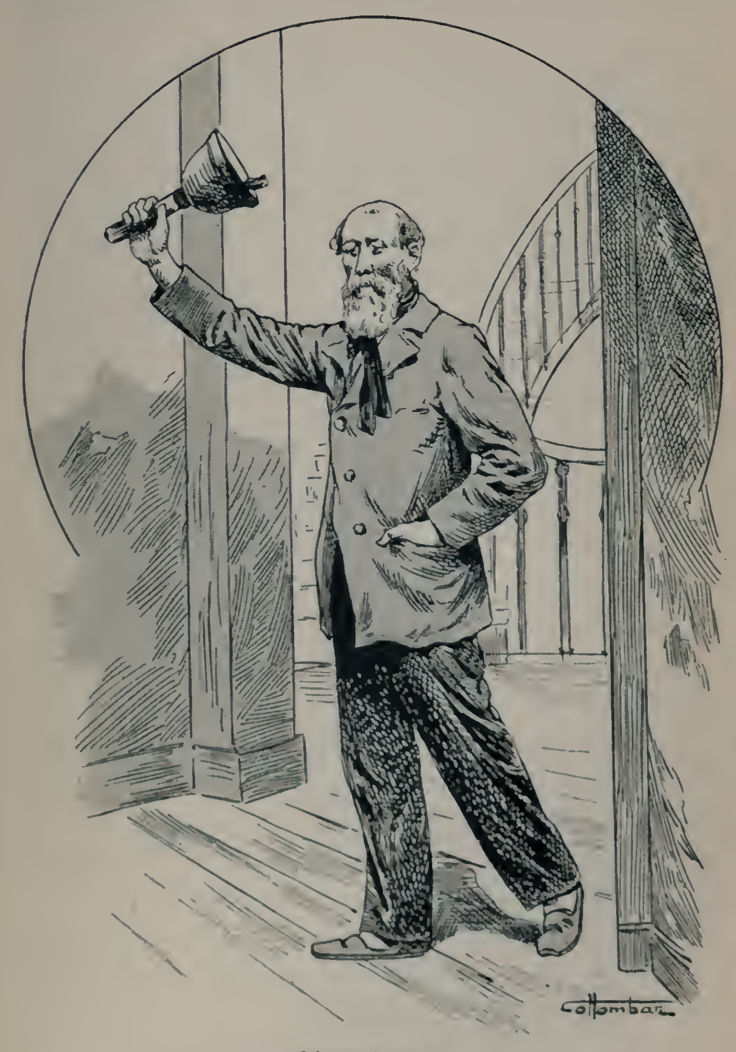
Le second régisseur, de son côté, sonne au public pour faire entrer dans la salle les spectateurs qui s'attardent à causer dans les couloirs ou qui fument une cigarette devant le péristyle. Il y a là un moment solennel, désiré et redouté. Ces timbres électriques qui résonnent partout sont comparables, moins le bruit, aux sonneries de trompettes qui annoncent la bataille.

Le directeur jette un dernier coup d'œil sur la scène, après s'être mille fois assuré, cependant, que rien ne manque, que tout est en bon ordre. Il n'est pas, souvent, malgré l'habitude, malgré son air d'assurance, le moins ému de tous. L'événement sera peut-être pour lui le salut, après une passe difficile, ou la ruine.

— Allons! commande-t-il.

Le bâton du régisseur s'abat et se relève, en

produisant un bruit qui demeure inoubliable quand on a été mêlé à ces péripéties. Le rideau



L'avertisseur.

est « appuyé », la minute suprême est venue. La pièce commence...

Le directeur gagne, par une porte de communication, sa baignoire, d'où il suit le spectacle avec un intérêt qu'on imagine aisément. Quant à l'auteur...

Ah! dame, l'auteur, cela dépend de sa sensibilité, de ses nerfs, de son tempérament, de sa situation. S'il débute, il est rare qu'il ne se tienne pas dans les coulisses, suant à grosses gouttes, allant et venant, s'inquiétant de tout, se désespérant pour un mot que l'acteur a passé, une phrase qu'il a altérée (un supplice pour ceux qui ne sont point bronzés sur les petites fatalités du théâtre!), accueillant les comédiens à leur sortie de scène avec des observations, parfois un peu lestement reçues en ce moment où les choses sont ce qu'elles sont, les troublant en croyant les réconforter, faisant un peu la mouche du coche. Tel autre se sent incapable, bien qu'il ait souvent vu le feu de la rampe, de subir un contact presque direct avec le public. Il va s'asseoir dans le foyer des artistes, à cet instant désert; il y étouffe et sort, errant aux alentours du théâtre et revenant, de temps à autre, demander des nouvelles, interrogeant le premier venu, un machiniste, un employé qui passe, et, dans son désir éperdu du succès, lui dictant à peu près sa réponse.

— Tout va bien, n'est-ce pas?... On applaudit?

Son agitation croît à mesure que la représentation s'avance ; il se montre une minute, puis disparaît, reparaît, s'éclipse. On ne sait ce qu'il est devenu quand on le cherche ; on l'aperçoit tout à coup, dès qu'il n'y a plus besoin de lui demander l'avis qu'on voulait réclamer de lui. Des amis,

auxquels il a donné rendez-vous dans un petit café voisin, un de ceux où ne viendra point le public,



Les trois coups.

lui apportent des renseignements, qu'il conteste, d'ailleurs, s'ils sont mauvais. Il n'a rien vu, mais se persuade qu'il est mieux informé que tous les témoins. Il faut un peu se défier de cet inquiet, de

ce sensible presque morbide. Si l'événement est malheureux, il accusera ses interprètes de trahison ; le directeur, de ladrerie ou d'impéritie ; le régisseur, d'oublis qui ont compromis son œuvre...

Tel autre, impassible ou sachant se donner les dehors de l'impassibilité, se dissimule au fond d'une loge, suit la pièce de la salle (ce qui est d'ailleurs l'unique moyen de bien se rendre compte de la façon dont elle marche), examine les spectateurs, et, au besoin, de son coin obscur, contribue aux applaudissements qu'il trouve trop froids.

Un autre, comme un bon général, se tient près de ses troupes, sur le terrain, c'est-à-dire sur la scène, se garde d'énerver ses interprètes, leur envoie un mot d'encouragement, prend note de quelques observations qu'il fera plus tard, pendant l'entr'acte, dans la loge de l'artiste, clairement, expressivement, et qui soutiendront celui-ci pour la suite de la représentation.

Il y a des auteurs silencieux ; il en est dont l'émotion se manifeste par un besoin de parler perpétuel, dussent-ils engager une conversation avec le caporal des pompiers, s'ils ne trouvent point d'autre interlocuteur. Il en est qui aiment à demeurer seuls; d'autres qui ont mobilisé autour d'eux tout un état-major de camarades et de parents.... J'en sais un qui alla s'enfermer dans le cabinet du directeur, où, pendant qu'on le jouait, il lisait paisiblement un numéro de l'*Officiel* qu'il avait trouvé sur une table.

Il en est qui, moins détachés, se cabrent, s'exaspèrent, si un mot, sur lequel ils comptaient, n'est pas accueilli chaudement, si un sourire intempes-

tif se produit dans la salle, et crient immédiatement à la cabale. Ah, ce public! ils le réduiraient en poudre, s'ils le pouvaient!... D'autres se courbant avec résignation sous sa loi, annoncent aux artistes de formidables « coupures », avec l'exagération qui se trahit en tout à ces moments-là. Il y a des pessimistes, qui, malgré le succès déclaré, doutent encore, et des optimistes qui n'entendent pas les rumeurs désagréables.

Mais voici la dernière réplique de l'acte. Le rideau se baisse au milieu d'applaudissements qu'on sent nourris et spontanés, ou qui sonnent un peu faux. La porte de communication livre passage à une foule, si c'est un succès, à un petit nombre d'amis, si les choses s'annoncent mal. Mais, après le premier acte, il y a encore de l'espoir, même au cas où l'accueil aurait été « frais ». On entoure les artistes, on les accable de compliments plus ou moins justes, et de conseils généralement contradictoires. Oh, les conseilleurs, race singulière, qui mériterait sa physiologie! Tout le monde se croit compétent, en matière de théâtre!

Le foyer se remplit. Une animation bruyante succède au silence de tout à l'heure. L'auteur pose des questions anxieuses sur l'impression produite, et il n'attend pas toujours la sincérité; d'ailleurs, au théâtre comme ailleurs, la sincérité est-elle toujours bien reçue? Le régisseur s'inquiète, lui qui garde son impassibilité, de la longueur probable de l'entracte. N'y a-t-il pas, pour quelques-uns des comédiens, des « changements » qui prennent déjà beaucoup de temps? Il redoute

ces conversations, ces effusions, car il a « minuté » la pièce, et il sait qu'elle doit durer longtemps encore.

Au dehors, dans les couloirs, devant le théâtre, les discussions vont leur train, les réflexions s'échangent, rarement très indulgentes, car le public des répétitions générales a un art merveilleux pour trouver les défauts, pour « chercher la petite bête », comme on dit, pour découvrir les points faibles... Le public de « première », bien qu'arrivant en second, par une de ces étranges anomalies de termes que crée la vie de Paris, ne se fera pas faute, non plus, au reste, de déchirer gentiment, aimablement, avec esprit — mais mortellement parfois — l'ouvrage déjà mis en pièces par celui qui l'a précédé...

Mais, ici, nous avons un tableautin de maître, dont on ne peut pas ne point se souvenir.



X

La « première ». — D'après Alexandre Dumas fils. — Le bon et le mauvais public. — Les courants mystérieux. — Comment on fait une salle. — Le nom de l'auteur.

Il plut un jour à Alexandre Dumas fils d'écrire une jolie page sur les « premières ». A la vérité, en dépit du temps écoulé, elle a gardé toute sa saveur.

C'est pour le *Paris-Guide*, une grosse et intelligente entreprise de librairie tentée à l'occcasion de l'exposition de 1867, qu'Alexandre Dumas avait résumé ses impressions d'auteur dramatique et de philosophe parisien. Ce *Paris-Guide*, qui avait eu Louis Ulbach pour directeur, devait initier l'étranger à tous les dessous de la vie parisienne, depuis les choses charmantes jusqu'aux choses horribles. C'était vraiment, grâce à la collaboration de tout ce qui comptait alors dans les lettres et dans les arts, un très curieux recueil. Par une destinée assez bizarre, c'est maintenant qu'il commence à être recherché. Les exemplaires, qui abondaient il y a quelques années, deviendront bientôt rares, et il est vraisemblable que les bibliophiles de l'avenir se les disputeront assez sérieusement.

Alexandre Dumas avait donné là une piquante monographie des premières représentations. Il en résumait, avec son esprit, le plus fidèle tableau.

Pourquoi les trois ou quatre cents personnes qui se retrouvent à toutes les premières, en dehors de la critique, forment-elles l'opinion, et, en fait, le goût du monde entier ? Comment toutes ces per-



Alexandre Dumas.

sonnes, si différentes les unes des autres, et qui ne sont appelées que dans les théâtres à formuler ensemble leur jugement sur une question générale, se donnent-elles si bien le mot et s'entendent-elles si bien ? « Voilà, disait Alexandre Dumas, ce

qui est inexplicable, même pour un Parisien. Cela fait partie, comme le rêve, la migraine, la rate et le choléra, des choses mystérieuses de la nature. Ce sont des courants, dirait un physiologiste ; des atomes crochus, dirait un philosophe. »

Cette faculté d'appréciation n'implique pas, en effet, une éducation ou une instruction de premier ordre. « Il en est, parmi ces tout-puissants, qui n'ont jamais lu un livre, ni même une pièce de théâtre, qui ne savent pas très bien qui a composé tel ou tel chef-d'œuvre dramatique des époques précédentes, et dont, néanmoins, la décision est irrévocable. »

Alexandre Dumas sténographiait finement les conversations de couloir :

— Eh bien, la pièce de ce soir ?

— Très remarquable.

— Ça fera-t-il de l'argent !

— Non.

— Pourquoi ?

— Je n'en sais rien.

— C'est mal joué ?

— Très bien joué.

— Alors ?

— Alors, ça ne fera pas d'argent, voilà tout ce que je puis dire. Ça en fera peut-être à la reprise, si on reprend la pièce.

Ou bien, c'est une autre variante :

— Eh bien, la pièce de ce soir ?

— C'est idiot.

— C'est tombé, alors ?

— Non, un succès à tout rompre.

— Il ne faut pas y aller ?

— Si, allez-y, il faut voir ça.

— Pourquoi ?

— Je n'en sais rien, mais il faut voir ça.

Et cependant, après ces exemples de critique non motivée et purement passionnelle, Dumas défendait ce public des trois cents d'être aussi léger qu'on l'accuse de l'être. Il faut citer ici un passage tout à fait piquant : « Je le déclare, je n'ai jamais vu ce public injuste, méchant, ni bête. D'une masse d'hommes, réunis pour rendre un arrêt dans les choses de la conscience et de l'esprit, il se dégage une moyenne qui est toujours la justice. »

Ce n'était pas, cependant, qu'Alexandre Dumas ne fît ses réserves. Il y a, aux premières, des catégories de spectateurs qui forment un détestable public. De ce nombre, sont les femmes du monde.

Rien ne leur est indifférent comme le succès de la pièce. Elles arrivent tard dans leur loge, y font tout le bruit possible, causent tout le temps, ne font attention qu'aux robes des actrices, partent avant la fin, pour avoir leur voiture tout de suite. « Comme, en leur qualité de femmes du monde, elles trouvent que tout ce qu'on fait pour elles leur est dû d'avance, elles ne vous savent aucun gré, d'ailleurs, de la peine que vous vous êtes donnée pour leur procurer le plaisir qu'elles vous demandaient. » La littérature, la musique, les arts font partie de leurs habitudes, non de leurs goûts.

Le bon public féminin se compose des femmes d'amis (à la condition que ceux-ci ne soient pas eux-mêmes auteurs dramatiques), qui savent ce

que c'est que le travail et qui apportent, non seulement une curiosité naïve pour l'œuvre nouvelle, mais une sympathie émue pour celui qui l'a exécutée ; des femmes de théâtre, qui se laissent intéresser par toutes les œuvres théâtrales et « ont horreur des chutes, par esprit de corps » ; de quelques étrangères qui manifestent bravement, sans souci des habitudes de froide correction, leur approbation, et, enfin, des femmes galantes, qui, « n'ayant peur de se compromettre ni là, ni autre part, » crient, trépignent et iraient embrasser les acteurs par-dessus la rampe plutôt que de ne pas se faire remarquer.

Puis Dumas parlait, avec une grâce railleuse, des sollicitations dont l'auteur est l'objet pour le soir d'une première. On le câline, on le flatte, on le dorlote, on l'appelle : « Mon cher maître (disons, en passant, que, depuis le temps où il écrivait ces pages, ce terme-là est devenu terriblement banal), — mon petit vieux, — mon illustre ami, — mon plus ancien camarade, — toi que je n'ai jamais oublié. » On lui fait des citations, on le tutoie en latin, on le compare à Molière, on lui rappelle une personne aimée, on met tout en jeu, et des ruses étonnantes d'ingéniosité éclatent.

L'auteur sait le fond qu'il faut faire sur toutes ces protestations d'affection et d'intérêt, et Dumas racontait qu'il n'avait jamais connu qu'un ami, — un ami sérieux, il est vrai, celui-là, — qui lui eût demandé une place pour ses « secondes ».

L'écrivain illustre, qui n'avait encore donné ni la *Princesse Georges*, ni *Denise*, ni l'*Étrangère*, ni la *Princesse de Bagdad*, terminait plaisamment

son étincelante causerie en donnant des conseils aux auteurs dramatiques sur la façon de composer une salle de première. Ce n'était qu'un badinage, car Dumas n'avait dès lors plus besoin d'aucun artifice pour exciter et aviver l'attention.

Il recommandait particulièrement le placement des baignoires, en disant qu'il ne fallait laisser entrer là que des amis éprouvés. Ah! les baignoires! C'est de là que part le feu le plus meurtrier, « celui qui rase la terre, et qui coupe les jambes! » C'est des baignoires que doivent sortir ces interjections qui éclatent dans une salle bien faite, « comme des grains de poudre dans de la cendre chaude ».

Ce qui est excellent aussi, c'est de placer aux secondes loges une femme connue, mais une seule. On s'étonne de la voir là. « Que voulez-vous, répond-on, elle n'a pu avoir autre chose! » C'est prouver d'un trait caractéristique combien la première a été courue.

Il y a aussi la « femme énigmatique ». Oh! fameux, la femme énigmatique! Si on peut placer, dans une grande loge de face, une belle personne, pâle, brune, impassible, dont personne ne puisse dire le nom, on peut être tranquille. Elle sauve les longueurs, on la lorgne pendant ce temps-là!

D'autres écrivains dramatiques, qui n'ont pas la renommée d'Alexandre Dumas, font peut-être encore profit des spirituels conseils qu'il donnait là, en un jour de verve un peu narquoise.

Sur la scène, c'est la même émotion que la veille, exaspérée encore par une foule de petites inquié-

tudes. On a sans doute coupé, à l'issue de la répétion générale, quelques répliques, opéré quelques légères modifications. Les acteurs auront-ils, quelques recommandations qu'on leur ait faites, la présence d'esprit de tenir compte de ces légers changements au texte ? Les « effets » se reproduiront-ils ? Ce qui paraît incertain se dessinera-t-il dans un sens meilleur !

Avant le lever du rideau, on a vu arriver au théâtre des employés de la fleuriste en renom, déposant dans les loges des comédiennes des gerbes ou des corbeilles. L'auteur, volontiers très généreux ce soir-là, suivant d'ailleurs l'usage, a signé un « bon » sur la caisse de la Société des auteurs dramatiques pour récompenser le zèle du petit personnel. Il ne souhaite qu'à avoir à renouler ces largesses le jour de la centième, jour désiré entre tous, qu'on ne doute point d'atteindre avant le premier contact avec le public; désir dont la réalisation paraît plus difficile après cette épreuve, même lorsque la pièce est bien « partie », et qu'elle a eu « une bonne presse ». Une « bonne presse », c'est beaucoup ; c'est l'assurance de quelques salles bien garnies. Mais, en fait, c'est le public qui attire le public ; ce sont les impressions données par les premiers spectateurs qui attirent les autres. Au reste, rien de plus capricieux que la destinée d'une pièce. Il en est dont le sort triomphant se décide dès le lendemain ; il en est qui, promettant une longue carrière, s'arrêtent subitement; il en est dont le succès d'argent ne se dessine qu'au bout d'une vingtaine de représentations, de sorte que les prophéties (et tout le

monde en fait, au théâtre) sont toujours douteuses...

Une vieille tradition exige que, après la première représentation, on nomme l'auteur publiquement.

Pourquoi le demander, puisque vous le savez ?

pourrait-on dire à la claque, qui, par devoir professionnel, réclame son nom. C'est un instant délicieux pour l'auteur qui a largement réussi. Il connaît là la gloire pour ainsi dire tangible ; il jouit de son triomphe, il en goûte pleinement l'enivrement. Les applaudissements sincères ont un son particulier, auquel on ne se trompe point. Puis, s'il est jeune encore, quel changement immédiat de situation donne un succès ! En un instant, le voici connu, pouvant traiter avec les directeurs de puissance à puissance... Et dès le lendemain, peut-être, on lui demandera s'il a une pièce toute prête, on lui offrira de signer des traités...

C'est l'interprète principal — masculin — qui nomme l'auteur, jetant fièrement les syllabes qui composent ce nom, si c'est un succès, avec crânerie, si c'est une chute, car les comédiens ont du courage, dans ces soirées houleuses, et luttent plus vaillamment si la partie est douteuse. J'en ai vu certains s'exciter, se monter à mesure que la foule se montrait houleuse, lui tenir tête avec une véritable intrépidité. Un de ces soirs-là, un comédien excellent, habitué à des succès personnels d'artiste, lança le nom de l'écrivain drama-

tique avec une sorte de défi (l'œuvre, mal accueillie, avait cependant plus d'une scène remarquable, par où elle eût mérité plus d'attention) et, au lieu de dire, selon la formule : « La pièce que nous avons eu l'honneur », s'écria : « La pièce que nous avons eu le *grand honneur* de représenter devant vous est de M. *** ». Et ces mots étaient jetés avec un tel entrain, une telle sûreté que les manifestations hostiles s'interrompirent.

Il est bien rare que ce soit une femme, quelque illustre actrice qu'elle puisse être, qui soit chargée de prononcer ces mots. Le cas s'est présenté récemment dans un théâtre national, mais dans des circonstances particulières. L'ouvrage représenté ne comportait que deux rôles féminins, dont un « travesti ». Ce fut l'artiste qui avait joué le travesti qui, fort intimidée, — la chose étant nouvelle pour elle, — s'acquitta du soin de nommer l'auteur. Ce nom ne perdait rien à passer par une jolie bouche.



« La pièce que nous avons eu l'honneur... ».

XI

Après la première. — La presse du matin. — Délices ou martyre. — Un raccord. — Le bureau de location. — L'exploitation de la pièce. — Les tournées.

Voici la première représentation passée, au milieu de quelles inquiétudes! La journée qui suit, après ces émotions et cette tension nerveuse, est une journée de lassitude; quelquefois, cependant, quand les circonstances l'exigent — c'est d'ailleurs un droit de l'auteur, stipulé par le traité avec la Société — les artistes sont convoqués pour un « raccord », soit que les « coupures » opérées après la répétition générale n'aient pas suffi, soit qu'il se trouve nécessaire de modifier légèrement une scène. Les acteurs, fatigués, arrivent d'assez méchante humeur. Le directeur, de son côté, en ces cas-là, n'est pas sans appréhensions. L'auteur qui a lu la presse du matin où il a peut-être été assez malmené, n'a plus l'ombre de morgue.

Ah! cette presse du matin!... Il faut avoir passé par ces sensations pour se rendre compte de l'in-

térêt poignant qui se peut attacher aux appréciations de journaux. C'est comme si on lisait sa condamnation ou son acquittement. Jusque-là, malgré les impressions reçues, on ne sait si on est un coupable ou un vainqueur.

L'auteur envoie chercher au kiosque le plus voisin toutes les feuilles, réveillé — s'il a dormi, — à une heure matinale qu'il ne connaît guère, en temps ordinaire, et il s'impatiente si elles n'ont pas encore paru... Enfin, voici leur monceau ; les voici toutes, les petites et les grandes, celles dont le jugement lui portera un coup fatal, celles où il trouvera un baume pour les blessures qui lui auront été faites...

Il ne sait par où commencer... Sans doute, il est bien tenté par les gazettes les plus importantes, qui contiennent les articles des critiques redoutés... mais si ces articles étaient trop sévères?... Peut-être est-il plus sage de s'aguerrir peu à peu, en lisant d'abord les journaux dont l'autorité est moins considérable...

Et le pauvre auteur, à la fois effrayé et charmé à la pensée que dans cette pile de feuilles de toutes les opinions, il est parlé de lui, hésite, dans son anxiété, tiraillé par une curiosité aiguë et par la crainte.

Enfin, il se décide... Il pense bien être sûr de la bienveillance de tel critique ami, et il se jette sur son article... Deux colonnes... Le résumé de la pièce... Peu importe... Ce qui l'intéresse, c'est le jugement porté sur elle... Hum! le critique « ami » a été bien froid. Que sera-ce donc pour les autres?

Alors, il prend son courage à deux mains et il ouvre le journal dont il a précisément le plus peur... Allons! on l'a ménagé. Il ne commence pas mal, cet article... il n'est même pas désagréable... Ah diable! voilà une petite ligne furieusement perfide, par exemple! Elle touche au point sensible : au milieu d'éloges qu'elle rend inutiles, elle déclare, ou à peu près, que la pièce est ennuyeuse. C'est la sentence terrible entre toutes, celle contre laquelle il n'y a rien à faire, celle qui tue et enterre un ouvrage. Il importe bien, dès lors, qu'on y reconnaisse un certain talent, des qualités de forme, un souci de littérature! C'est empêcher le public de venir...

Ailleurs, c'est un « éreintement » complet, pas dissimulé du tout, celui-là. Et l'auteur aime presque mieux cette brutale franchise que les élégantes traîtrises de l'autre critique, dont la politesse est si dangereuse.

Le martyre continue. Dans tel compte rendu, la pensée de l'écrivain est défigurée ou, du moins, celui-ci, en sa première impression, trouve qu'il en est ainsi. Dans tel autre, c'est une malencontreuse faute d'impression, une *coquille* qui tombe justement en un passage lui tenant à cœur, rendant l'analyse de la pièce incompréhensible.

Après les articles de critique, ce sont les « soirées », ironiques, mordantes, narquoises, qui raillent tout, qui, avec un caustique esprit, travestissent ce qui fut conçu sérieusement, décochent mille traits acérés, qui blessent en souriant.

Il n'y a nul moyen que le plus mince article échappe à l'auteur, pour renouveler son supplice.

Voici que lui arrive un paquet de découpures, envoyé par quelque *Argus de la Presse*, ayant tout relevé, tout déniché, et présentant sa note pour ce travail cruel.

Il est vrai que, lorsque c'est la constatation unanime d'un succès, cette même lecture procure d'ineffables délices ; mais y a-t-il jamais unanimité dans la louange ?

Du côté des comédiens, cela fut, à la même heure, la même inquiétude. Mais les acteurs passent d'abord, ce qui est en somme assez naturel, sur ce qui concerne la pièce pour ne s'occuper que de l'interprétation... Comment les a-t-on traités ? L'épithète risque de leur paraître toujours insuffisante, même si elle se pique d'être aimable. Comment « admirable » seulement ? C'est bien peu. Mais ce qui cause parfois le plus de dépit, (eh ! mon Dieu ! c'est humain !) c'est le compliment fait à un camarade. On a plus de peine à le digérer que l'observation désagréable dont on est l'objet.

Quant au directeur, lui aussi, il a lu les journaux de bonne heure. Avec plus de sang-froid, avec l'habitude de dégager ce qui ressort de cette avalanche de choses imprimées, il constate que la presse est « engageante » ou ne l'est pas. Et, pour lui, tout est là. Son amour-propre peut être satisfait, si on reconnaît qu'il a monté avec soin une œuvre « honorable », mais comment trouverait-il que c'est assez ? C'est, en fin de compte, sur lui que retombe la responsabilité matérielle — et un théâtre, avec ses frais quotidiens, implacables, est une si lourde entreprise ! En quelques

termes amicaux qu'il soit avec ses commanditaires, il a à compter avec eux.

Aussi, après avoir présidé au raccord, donné ses indications d'une façon parfois un peu sèche, montré un peu de nervosité, fait-il marcher avec quelque impatience la sonnerie du téléphone qui met son cabinet en communication avec certain bureau, au rez-de-chausséedu théâtre, vers lequel sa pensée va souvent :

— La location marche-t-elle?

Le meilleur signe du succès, c'est quand les marchands de billets, auxquels on donne infructueusement la chasse (car ils excellent aux avatars) pour éviter une spéculation dont le public est victime, ont essayé d'accaparer les meilleures places. Les marchands de billets ont un flair singulier, et ils devinent à merveille la pièce qui fera de l'argent, eût-elle été traitée avec quelque dédain par la critique, et celle qui n'en fera point, inéluctablement, eût-elle été couverte de fleurs.

Le « service de seconde » amène un public un peu rétif, un peu froid, en général. Il s'adresse à des journaux de moindre importance que les autres ou de périodicité plus restreinte. Il semblerait que les titulaires de ces places eussent quelque ennui de subir un jugement déjà fait et qu'ils eussent quelque tendance à ne point le corroborer. Aussi gardent-ils une attitude un peu réservée, sinon guindée. C'est une observation qu'on ne manque point de rappeler à l'auteur, pour le consoler un peu, si la pièce ne s'annonce que médiocrement ! « — Attendez le vrai public, lui dit-on ; le seul bon public est celui qui paye!» Cependant,

le service de seconde n'absorbe pas la salle presque entière comme le service de première, et les spectateurs qui ont passé au guichet peuvent être assez nombreux pour lutter, le cas échéant, contre cette « fraîcheur » de privilégiés parfois grincheux.

A partir de la seconde, la pièce appartient vraiment au public, seul arbitre souverain de sa durée. Les exemples ne sont pas rares, en effet, d'un ouvrage qui, après un éclatant succès de première, s'est vite vu condamné par la médiocrité des recettes, et il est d'autres exemples de pièces qui, peu à peu, malgré un mauvais départ, atteignirent la centième. On cite, ainsi, les *Cloches de Corneville*, *Mariage d'hier*, le *Testament de César Girodot*, etc.

Si le succès s'affirme, l'auteur ne tarde pas à recevoir de province et de l'étranger des propositions de représentations de son œuvre. S'il est à ses débuts, il est assez flatté des lettres qui lui arrivent, avec un timbre allemand ou autrichien, sollicitant le droit de le traduire. Mais son agent, — que ce soit M. Roger ou M. Pellerin, — démêle tôt, avec son expérience, ce qu'il y a de sérieux ou non dans ces demandes. Il se défie, lui, de certains bas-bleus de Berlin ou de Vienne, qui n'ont même pas la certitude de faire jouer la pièce. Il est de règle que le droit de traduction doit se payer comptant, ou, du moins, pour sa majeure partie. Certains auteurs, très expérimentés, savent imposer de bons traités, où tous les cas sont prévus. C'est pour cette raison qu'ils ne font imprimer leurs pièces qu'au bout d'un long temps,

afin de se mettre en garde contre le pillage, le manuscrit n'étant livré par eux qu'avec toutes garanties. Il est juste de reconnaître que, en presque tous les pays, les auteurs français sont mieux protégés aujourd'hui qu'ils ne l'étaient il n'y a pas longtemps. Il se produit, cependant, certains actes de piraterie littéraire, à l'étranger. Des pièces absolument défigurées, dont le titre est changé, sont données à l'insu de l'auteur, et la difficulté des procès empêche de poursuivre les coupables. Le développement des moyens d'investigation de la Société des auteurs dramatiques, la création d'Agences spéciales, rend moins fréquents, depuis quelque temps, ces actes déloyaux.

Quand le succès est considérable, ce n'est pas seulement des représentations dans les théâtres réguliers de province qu'il s'agit. On organise des « tournées » avec l'ouvrage. Ce système est évidemment plus fructueux pour l'auteur et pour les comédiens, mais il a à peu près tué le théâtre dans les villes de moyenne importance, où les directeurs, — tout ce qui est réputé bon étant à peu près réservé, — en sont réduits à un répertoire suranné.

Généralement, au point de vue des « droits », on garantit à l'auteur une somme débattue entre lui et l'organisateur de la tournée. Mais il y a tournées et tournées. Il y a les grandes, qui comportent la présence d' « étoiles », des artistes créateurs de l'ouvrage, après la clôture du théâtre où il s'est donné, et qui ne parcourent que les grandes villes. Il y a les tournées plus modestes où les comédiens, associés, exploitent les villes et les

casinos qui restent « disponibles », suivant un itinéraire que leur a tracé, de Paris, un organisateur qui ne se dérange point et qui, pour ses frais de correspondance, touche une commission.

Ce sont les souvenirs les plus amusants qu'aient les artistes que ceux de leurs tournées, toujours fertiles en incidents, même lorsqu'elles sont heureuses, même lorsqu'elles sont précédées d'un « fourrier » avisé, à qui il appartient précisément de parer à l'imprévu, qui ne manque pas de se présenter. Je sais tel drame rustique, dont le premier acte se passait pendant que les paysans faisaient la moisson, qui fut joué, — avec succès, d'ailleurs, — dans un décor de salon Louis XV, le seul que possédât le Casino où avaient, pour suivre leur itinéraire, passé les acteurs en tournée d'un grand théâtre. Ce pauvre Casino n'avait que ce décor, qui n'était pas mobile, qui était peint sur fer. Il fallut bien s'en accommoder. Il est certain que ceux des spectateurs qui n'avaient pas vu la pièce, à Paris, durent éprouver d'abord quelque étonnement.

Pour les tournées qui sont une grosse entreprise, qui doivent durer longtemps, on emporte des décors qui sont conçus de telle sorte qu'ils puissent se prêter à tous les cadres. Ils sont quelquefois, selon la mode italienne, en papier. Ces grandes tournées, grâce auxquelles la plupart des artistes parisiens qui jouissent de quelque renommée, ont vu autant de pays divers que des explorateurs, exigent, comme on dit, de l' « estomac » de la part de l'impresario. Elles rapportent sou-

vent des sommes considérables, mais il y a aussi bien des risques à courir, et il en est qui ont assez mal fini, au grand détriment, surtout, des comédiens tenant un emploi modeste dans la troupe, assez cavalièrement abandonnés, ne sachant plus comment se faire rapatrier, tandis que l'« étoile » regagnait Paris au plus vite. Il n'est guère de comédien qui n'ait à raconter quelque aventure de ces « romans comiques » modernes, plus plaisante à narrer, à distance, avec l'éloignement du temps, qu'elle ne le fut à subir. L'un peut évoquer les heures critiques vécues pendant une révolution qui bouleversait le pays où l'on devait donner des représentations; un autre se rappelle, à quelque frontière, la mélancolie d'une interminable quarantaine; un autre dit, avec quelque effroi rétrospectif, la situation précaire où il se trouva passagèrement, les engagements pris par l'impresario n'ayant pas été tenus... Il est vrai que, en d'autres circonstances plus favorables, on fut dédommagé par de chaudes démonstrations d'enthousiasme, venant de la part d'un public exprimant ses sentiments avec une ardeur à laquelle on n'est point accoutumé en France!

Les « tournées », en somme pas très différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui... sauf au point de vue des commodités et des avantages, datent de loin. Molière et, avant lui, Hardy, en faisaient. Et dans le roman de Gautier, le *Capitaine Fracasse*, n'est-ce pas de Hardy qu'il se souvint? La troupe se formait alors dans quelque hôtellerie parisienne et s'unissait par un contrat. On a retrouvé

un de ces contrats(1) : « Les associés s'engagent à se rendre dans le jour et fête de Pâques dans la ville d'Abbeville en Picardie, avec leurs hardes, bagages et paquets, pour commencer la représentation des pièces qui sont convenues, et les voyages se feront dans les villes et lieux qui seront accordés entre eux. » Les pauvres braves comédiens faisaient tous les métiers. « Le sieur Belleroche, est-il dit dans une de ces conventions, promet et s'oblige de jouer les rôles comiques et de travailler aux décorations pour les peintures qu'il y aura lieu de faire. » Et que de désillusions, souvent! Dans une ville, ils se heurtaient à une défense absolue de jouer, quelque personnage d'importance étant malade, car il ne paraissait pas décent de se divertir pendant qu'il souffrait. Ou bien, c'était un refus pur et simple, que les autorités ne daignaient même pas motiver; ou c'était encore l'impossibilité de trouver un local. On avait donc accompli inutilement une longue étape; il fallait repartir, le ventre vide, non sans crainte de molestations et s'engager sur la route se déroulant à perte de vue, et ne laissant pas l'espoir de trouver l'hospitalité désirée avant qu'il fût longtemps.

Enfin, on apercevait les clochers d'un gros bourg. Les plus éloquents de la troupe étaient dépêchés vers les échevins. Ceux-ci se consultaient longuement, avant de répondre... Cette réponse anxieusement attendue, c'était qu'il fallait que

(1) *Alexandre Hardy*, par M. Rigal, maitre de conférences à la Faculté des Lettres d'Aix.

les acteurs donnassent avant tout aux échevins un spécimen de leurs talents. Ils devaient donc jouer pour eux, en leur chambre du conseil, la meilleure de leurs pièces... Puis, après avoir ri aux larmes, les échevins refusaient leur autorisation, attendu que ces représentations devaient entraîner les bourgeois « à de vaines et inutiles dépenses ». Cette exploitation des comédiens, cruellement dupés, était fréquente... Que d'autres mauvaises chances, encore! Le pire, c'était de rencontrer dans la ville dont ils attendaient le salut quelque charlatan, quelque opérateur attirant la foule autour de ses tréteaux. Avec les alexandrins de leurs pièces pour toute attraction, ils ne pouvaient engager la lutte. Il n'y avait qu'à plier bagage et à battre en retraite, avec leurs défroques que Tallemant qualifiait de « défroques de carême-prenant ». En ce qui concerne ces costumes, la réalité était si burlesque, que la fantaisie des conteurs, amusés ou attendris par l'évocation des exploits de ces primitifs artistes, n'a rien eu à y ajouter.

Mais ces libres coureurs de routes étaient gens d'imagination, et eux qui, souvent, dînaient exclusivement des festins simulés de leurs tragédies, ils étaient bien capables, en se drapant dans leurs loques, de se croire pour tout de bon enveloppés dans des manteaux de pourpre!

Mais ce fut, au XVIII[e] siècle, M[lle] Sainval qui comprit véritablement les « tournées » d'une façon moderne et pratique, si bien que rien, ou presque rien, ne s'y trouve changé aujourd'hui. Le théâtre avait singulièrement grandi. Les co-

médiens, depuis longtemps, n'étaient plus de pauvres hères. Mlle Sainval, qui ne dédaignait point les profits, à côté de la gloire, fut l'actrice la plus voyageuse de son époque. L'histoire de ses tournées formerait un piquant chapitre d'histoire théâtrale (1). Quelques triomphes qu'aient pu connaître dans leurs représentations à travers le monde, certaines de nos artistes illustres d'aujourd'hui, ils sont pâles à côté des démonstrations d'enthousiasme que prodiguèrent nos aïeux à Mlle Sainval.

A Avignon, on lui parle comme à une déesse, et, tandis qu'on lui offre une couronne d'or, un poète, s'avançant sur la scène, semble lui rendre un véritable culte, et s'écrie lyriquement :

> Quand, en tous lieux, avec délire
> Tu vis accueillir tes talents
> Oserais-je, suivant le transport qui m'inspire,
> Faire à tes pieds ici fumer un grain d'encens?

A Nîmes, on imprime les vers composés en son honneur aux frais de la ville! Elle marche dans un cortège poétique, elle est célébrée sur tous les rythmes. Une fois, elle reçoit un acrostiche monumental de soixante-dix vers, dont les premières lettres forment ces mots : « Le triomphe du talent par l'auteur de l'épître à Mademoiselle Sainval; *Fecit* à Avignon ». Un autre Avignonnais se place au « paradis » du théâtre pour jeter de là une couronne « afin qu'elle paraisse tomber du

(1) M. Paul Pourot, *Revue dramatique*, 1891, d'après des notes communiquées par le petit-neveu de l'actrice.

ciel ». A Montpellier, Mlle Sainval a, par hasard, trouvé un détracteur; il s'est permis contre elle une innocente satire. On exige de lui des excuses publiques, et le malencontreux billet est brûlé solennellement, dans une urne, sur la scène, avec une pompe expiatoire. Nul crime ne paraît pire que celui-là. Il ne semble pas qu'il y ait de témérité comparable à celle de cette incongrue divergence d'opinion avec la foule. A Metz, on la harangue pour lui dire :

Qu'elle a de Melpomène augmenté la splendeur.

A Bordeaux, on l'assure, par avance, de son immortalité. Ailleurs, on la proclame, sur le théâtre, dans une cérémonie symbolique « fille du dieu des Arts », ce qui ne laisse pas d'être coquet. A Bruxelles, on l'encense véritablement, et on vient lui chanter, sur le théâtre, une romance, dont le dernier couplet finit par ce trait étonnant :

Quand sur la scène l'on efface
Une Clairon
On peut prétendre sans audace
D'avoir avec les Muses place
Près d'Apollon.

C'est pour elle qu'on imagine de lâcher sur le théâtre des colombes avec des palmes dans le bec. Une autre fois, un spectateur, au comble du délire, se précipite sur la scène et développe en quatre points l'apologie de Mlle Sainval : à savoir que ses talents sont divins, qu'on ne peut pas

mieux jouer qu'elle, que la louange n'a plus d'expression digne de lui être appliquée et que l'histoire la célébrera parmi les femmes illustres. Et cet étrange discours est accueilli par des transports...

Ce n'était pas seulement aux représentations qu'elle était couverte de couronnes : pendant ses répétitions, on forçait la porte du théâtre pour lui en remettre d'autres...

Il est vrai qu'en rentrant à la Comédie de ces « tournées » qu'elle avait innovées, Mlle Sainval devait trouver une hostilité ouverte. On avait intrigué contre elle, on lui avait retiré ses rôles, et le lieutenant de police en venait à lui faire défense, sous peine d'une incarcération au Fort-l'Évêque, de jouer les tragédies où elle avait le plus brillé!... Mais la province lui demeurait fidèle (1). En tournées, les comédiennes d'aujourd'hui sont toujours très sensibles aux hommages poétiques. Mais peut-être ne se contenteraient-elles pas de ceux-là seulement.

Nous avons suivi, dans ses diverses phases, l'histoire d'une pièce sur un théâtre littéraire, depuis le moment où on commence à s'en occuper jusqu'à celui où elle affronte le public. Nous avons

(1) Mlle Sainval est morte, très âgée, en 1830, dans sa maison de la cour des Fontaines. La lettre de faire-part de ses obsèques, qu'a retrouvée M. Pourot, était envoyée au nom de ses neveux et nièces et au nom d'un de ses vieux amis, M. Nozeret. Mlle Sainval, retirée dans un village du Midi, avait paisiblement traversé la période de la Révolution. Elle a laissé des conseils à l'usage des futures tragédiennes, mais ils ne s'écartent guère de la banalité.

supposé l'œuvre intéressante, les répétitions conduites avec intelligence, la laborieuse préparation de la mise au point menée avec soin, les interprètes consciencieux et dévoués, l'entente parfaite entre ceux qui ont collaboré à un travail infiniment délicat, les dépenses résolues sans hésitation. Est-ce tout ce qu'il faut pour conjurer la mauvaise fortune? Les anciens avaient fait du Destin une divinité. Il faut un peu croire, au théâtre, à une Puissance mystérieuse qui s'appelle la Chance, et qui est au-dessus de l'habileté, de la prudence, de l'ingéniosité, — de tout! La Raison la nie; les événements tendraient à en démontrer l'existence. Comme toutes les forces mystérieuses, elle est souvent injuste. Elle ne s'attendrit pas toujours devant des efforts obstinés, et elle a, d'aventure, des sourires pour de hasardeuses tentatives. De même que les marins insultent parfois la mer, lui adressent de véhéments reproches, mais ne la plaisantent jamais, on ne raille guère ce *Fatum*, au théâtre. La Chance est considérée comme un élément avec lequel il faut compter. Elle a de cruels retours, après avoir eu des faveurs qui semblaient inépuisables, sans que l'explication soit tout à fait possible de ces changements, si l'on n'admet pas cette intervention indéfinissable...

Pour redescendre à de plus plausibles motifs de chute ou de succès, rien de plus mobile, que le goût du public : ce qui, hier, avait plu, déplaît aujourd'hui. Des courants singuliers, subits, irréfléchis, décident souvent du sort d'un ouvrage...

Du moins, pour ceux qui ont en eux une verita-

ble force, l'heure de la revanche sonne-t-elle quelquefois; des verdicts qui paraissaient définitifs sont cassés, la justice revient vers la beauté supérieure, et, Dieu merci, les exemples abondent-ils d'une œuvre dramatique d'abord iniquement malmenée qui, en des temps meilleurs, finit par vaincre les résistances premières et par s'imposer, dans la tardive splendeur du triomphe...



TABLE DES MATIÈRES

PARIS. — IMP. P. MOUILLOT, 13, QUAI VOLTAIRE. — 86176.

